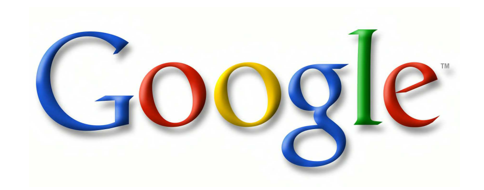
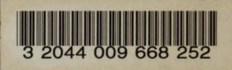



3 2044 009 668 252


VE
RI
TAS



GÖTEBORGS HÖGSKOLAS ÅRSSKRIFT 1916
IV.

ÉTUDE

SUR

LE STYLE DES PREMIERS ROMANS FRANÇAIS EN VERS

(1150—75)

PAR

GUNNAR BILLER

GÖTEBORG 1916
WETTERGREN & KERBER
Pris 3 kr. 75 öre.

Dans l'étude que voici, j'ai cherché à faire un exposé du style du roman français pendant l'époque de sa formation, c'est-à-dire depuis le *Roman de Thèbes* jusqu'aux œuvres de *Chrétien de Troyes*. Mon but a été de démontrer comment ce style se dégage successivement de la «formule épique», comment il se développe de roman en roman et prend une allure plus libre et plus artistique. C'est donc un essai de stylistique comparative où le point de vue historique dominera toujours.

Il existe déjà plusieurs ouvrages stylistiques sur les romans qui nous occuperont ici. En premier lieu, il faut signaler quelques monographies: l'étude de M. Grosse sur le style de *Chrétien de Troyes* (il y parle seulement d'*Erec*, de *Lancelot*, d'*Yvain* et de *Perceval*), celle de M. Keller sur le style des deux grands romans de *Wace* et celle de M. Lorenz sur le style du *Rou* de ce poète. Il me semble pourtant que ces critiques n'ont pas assez adopté le point de vue historique, le seul bon, selon moi, pour cette espèce de travail. D'autre part, M. Hilka, dans son ouvrage sur le discours direct chez *Chrétien*, M. Warren, dans ses articles sur diverses répétitions, et M. Rennert, dans son étude sur le style des épopées, ont toujours tenu compte du principe de l'évolution. M. Rennert a aussi fait une étude comparative, assez brève, il est vrai, sur l'emploi de quelques figures de rhétorique dans les épopées et chez *Chrétien* et *Raoul de Houdenc*. L'ouvrage de M. Rottig «Die Verfasserfrage des Eneas und des Roman de Thèbes» (Halle, 1892) renferme aussi quelques remarques sur le style des deux romans en question. Enfin, M. Faral, dans ses «Recherches», a étudié bien des traits de style relevés dans nos romans. — Il y a donc un grand nombre de travaux consacrés au style des premiers romans français, mais sur plusieurs points il en manque tout à fait; ainsi, le style de *Gautier d'Arras* n'a été étudié que dans certains détails (les remarques que fait M. Stevenson dans son ouvrage intitulé «Der Einfluss des Gautier d'Arras, etc.», Göttingen, 1910, ont peu de valeur), de même que celui des romans de *Béroul* et de *Thomas* et celui du *Roman de Troie* (cepen-



dant, M. Wilmotte a récemment fait quelques remarques d'ordre stylistique sur ce poème dans *Le moyen âge*, 1914). *Thèbes* et *Eneas* n'ont pas non plus été examinés à fond. Et surtout, il n'y a pas d'étude d'ensemble sur le style des romans en question. J'espère donc que le présent traité pourra être de quelque utilité malgré tous ses défauts, dont je ne suis que trop conscient.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon cher maître de philologie romane, M. JOHAN VISING, de la bienveillance qu'il m'a toujours témoignée au cours de mes études, et particulièrement de tous les conseils précieux qu'il n'a jamais cessé de me donner pour ce travail. Qu'il me soit encore permis de présenter mes remerciements respectueux aux membres du comité de rédaction de l'Annuaire de la Göteborgs Högskola, MM. SYLWAN, LIDÉN et WÅHLIN qui ont bien voulu insérer cette étude dans les publications de la Högskola. Je prie aussi M. PAUL DESFEUILLES de recevoir ici l'expression de ma grande reconnaissance de tout l'intérêt qu'il a montré pour ce travail. J'exprime enfin l'obligation que je dois aux fonctionnaires de la Bibliothèque de Göteborg et de la Bibliothèque Royale de Stockholm de la manière prévenante avec laquelle ils ont toujours facilité mes recherches.

Göteborg, août 1916.

GUNNAR BILLER.



BIBLIOGRAPHIE

Binet, H., Le style de la lyrique courtoise en France aux XII[e] et XIII[e] siècles, Paris, 1891.

Bock, M., Vergleiche und Gleichnisse bei einigen afr. Dichtern, Progr. Ob.-R. Linz (Autriche), 1901.

Börner, O., Raoul de Houdenc, eine stilistiche Untersuchung, etc. (thèse), Leipzig, 1884.

Dressler, A., Der Einfluss des altfr. Eneas-Romanes auf die altfr. Literatur (thèse), Göttingen, 1907.

Faral, E., Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris, 1913.

Gautier, L., Les épopées françaises, t. I, Paris, 1873.

Gerber, G., Die Sprache als Kunst, t. I, II, Bromberg, 1873.

Grosse, R., Der Stil Chrestien's von Troies (Franz. Studien, hrsg. v. H. Körting u. E. Koschwitz, I, 2, p. 127 ss.), Heilbronn, 1881.

Groth, E. J., Vergleich zwischen der Rhetorik im afr. Rolandslied u. in Karls Pilgerfahrt (Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Litteraturen, hrg. v. L. Herrig, LXIX, 2, p. 391 ss.), Braunschweig, 1883.

Hilka, A., Die direkte Rede als stilistiches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes, Halle, 1903.

Keller, W. L., Maistre Wace, eine stylistische Untersuchung seiner beiden Romane «Rou» und «Brut» (thèse), St. Gallen, 1886.

Langlois, E., Origines et sources du Roman de la Rose (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 58), Paris, 1891.

Leroux de Lincy, Le livre des proverbes français, 2[e] éd., Paris, 1859.

Lorenz, Fr. W., Der Stil in Maistre Wace's Roman de Rou (thèse), Leipzig, 1885.

Müller, R., Untersuchung über den Verfasser der afr. Dichtung Wilhelm von England (thèse), Bonn, 1891.



Otto, G., Der Einfluss des Roman de Thèbes auf die afr. Literatur (thèse), Göttingen, 1909.

Rennert, A., Studien zur afr. Stilistik. Versuch einer historischen Stilbetrachtung (thèse), Göttingen, 1904.

Stössel, Chr., Die Bilder und Vergleiche der altprov. Lyrik, nach Form und Inhalt untersucht (thèse), Marburg, 1886.

Tobler, Ad., Von dem volkstümlichen Epos der Franzosen (Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, IV, p. 139 ss.), Berlin, 1866.

Warren, F. M., Some features of style in early French narrative poetry (1150-70). Modern Philology, vol. III, n° 2, 1905, p. 179 ss., n° 4, 1906, p. 513 ss., vol. IV, n° 4, 1907, p. 655 ss.

Vising, J., Les débuts du style français (Recueil de mémoires philologiques présenté à M. G. Paris, p. 175 ss.), Stockholm, 1889.

Witte, R., Der Einfluss von Benoit's Roman de Troie auf die afr. Literatur (thèse), Göttingen, 1904.

Ziller, Fr., Der epische Stil des afr. Rolandsliedes, Progr. R.-G. Magdeburg, 1883.

Textes

Aiol et Mirabel, p. p. W. Förster, Heilbronn, 1897. Aiol.

Aliscans, p. p. Jonckbloet, Heilbronn, 1876. Alisc.

Amadas et Ydoine, p. p. C. Hippeau (Collection des poètes fr. au m. â.), Paris, 1863. Amadas.

Aymeri de Narbonne, p. p. L. Demaison (Soc. d. a. t. fr.), 2 vol., Paris, 1887. Aymeri.

Benoit, Chronique des Ducs de Normandie, p. p. Fr. Michel, Paris, 1836. Ducs (de N.)

Benoit de Sainte-Maure, Le Roman de Troie, p. p. L. Constans (Soc. d. a. t. fr.), 6 vol., Paris, 1904-12. Tr.

Bernart von Ventadorn, Seine Lieder, hrg. v. C. Appel, Halle, 1915.

Béroul, Le Roman de Tristan, p. p. E. Muret (Les Classiques français du m. â., n° 12, Paris, 1913, Soc. d. a. t. fr., Paris, 1903). Bér.

La Chançun de Guillelme, p. p. H. Suchier (Bibl. norm.), Halle, 1891. ChdG.

La Chanson de Roland, p. p. L. Gautier, Tours, 1899. Rol.

Li Charroi de Nymes, p. p. Jonckbloet, La Haye, 1854. CharrdN.
Christian von Troyes, Sämtliche Werke, hrg. v. W. Förster, I-IV, Halle, 1884-99, et encore:
Erec und Enide, Rom. Bibl., n° 13, 2e éd., Halle, 1909. Erec.
Cligés, ib., n° 1, 3e éd., 1910. Cl.
Guillaume d'Angleterre., ib., n° 20, 1911. G.d'A.
Yvain, ib., n° 5, 4e éd., 1912. Yv.
Lancelot, seulement dans la grande éd., 1899. Lanc.
Perceval, p. p. Ch. Potvin: Perceval le Gallois, 2e partie: Le Poème de Chrestien de Troyes, Mons, 1866 (t. II, III), v. 1283-10601 + prologue (t. II, p. 307 s.). Perc.
Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken, hrg. v. W. Förster u. H. Breuer, Rom. Bibl., n° 21, Halle, 1914.
Philomena, p. p. C. de Boer, Paris, 1909. Phil.
Le Comte de Poitiers, p. p. Fr. Michel, Paris, 1831. Comte de P.
Le Coronement Looïs, p. p. E. Langlois (Soc. d. a. t. fr.), Paris, 1888. CorL.
Li Covenans Vivien, p. p. Jonckbloet, La Haye, 1854. CovV.
Elie de Saint Gille, p. p. W. Förster, Heilbronn, 1876. Elie.
Eneas, p. p. S. de Grave (Bibl. norm., t. IV), Halle, 1891. En.
Floire et Blanceflor, p. p. Bekker, Berlin, 1844. Fl. et Bl.
La Folie de Tristan (d'Oxford et de Berne), p. p. J. Bédier (Soc. d. a. t. fr.), Paris, 1907.
Gaimar, Lestorie des Engles, p. p. Th. Wright, 1850. Gaimar.
Gautier d'Arras, Eracle, p. p. E. Löseth (Bibl. fr. d. m. â., t. VI), Paris, 1890, Er.
Ille et Galeron, p. p. W. Förster (Rom. Bibl., n° 7), Halle, 1891, et p. E. Löseth (Bibl. fr. d. m. â., t. VII), Paris, 1891. I.
Gormont et Isembart, p. p. A. Bayot (Les Classiques fr. d. m. â., n° 14), Paris, 1914. Gorm.
Guillaume IX, Chansons, p. p. A. Jeanroy (Les Classiques fr. d. m. â., n° 9), Paris, 1913.
Hue de Rotelande, Ipomedon, hrg. v. E. Kölbing u. E. Koschwitz, Breslau, 1889. Ip.
Marie de France, Lais, hrg. v. K. Warncke (Bibl. norm., t. III), Halle, 1885, Marie G., Marie Eq., etc.
Fables, hrg. v. K. Warncke (Bibl. norm., t. VI), Halle, 1898.
The Espurgatoire Saint Patriz, p. by Atkinson Jenkins, Chicago, 1903. Marie Purg.



Le Moniage Guillaume, p. p. W. Cloetta (Soc. d. a. t. fr.), 2 vol., Paris, 1906. Mon. G.

Partonopeus de Blois, p. p. Crapelet, 2 vol., Paris, 1834. Part.

Passion, voir Koschwitz, Les plus anciens monuments de la langue fr., 1897.

Le Pèlerinage de Charlemagne, hrg. v. E. Koschwitz (Altfr. Bibl., t. II), 4e éd., Heilbronn, 1907. Pèl.

Philippe de Thaun, Bestiaire, p. p. E. Walberg, Lund et Paris, 1900, Phil. Best.

Cumpoz, p. p. E. Mall, Strassburg, 1873. Phil. Cumpoz.

La Prise d'Orange, p. p. Jonckbloet, La Haye, 1854. Prise d'Or.

Pyrame et Thisbé, p. p. C. de Boer (Verhandelingen der Kon. Akad. v. Wetenschappen te Amsterdam, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XII, n° 3), Amsterdam, 1911. Pir.

Raoul de Cambrai, p. p. P. Meyer et A. Longnon (Soc. d. a. t. fr.), Paris, 1882. Raoul de C.

Li Romanz d'Athis et Prophilias, hrg. v. A. Hilka, t. I (Gesellschaft f. rom. Lit., t. XXIX), Dresden, 1912. Athis.

Li Romans des Sept Sages, hrg. v. H. A. Keller, Tübingen, 1836. Sept Sages.

Le Roman de Thèbes, p. p. L. Constans (Soc. d. a. t. fr.), 2 vol., Paris, 1890. Th.

Thomas, Le Roman de Tristan, p. p. J. Bédier (Soc. d. a. t. fr.), 2 vol., Paris, 1902-05. Thom.

Wace, Le Roman de Brut, p. p. Leroux de Lincy, 2 vol., Rouen, 1836, Br.

Le Roman de Rou, p. p. H. Andresen, 2 vol., Heilbronn, 1877-79. R(ou).

Li ver del juïse, p. p. H. v. Feilitzen, Upsala, 1883.

La Vie de Saint Alexis, p. p. G. Paris, Paris, 1885, et Class. fr. d. m. â., n° 4, Paris, 1911. Alexis.

La vie de Saint Léger, voir Koschwitz, Les plus anciens monuments, etc. Léger.

Egbert v. Lüttich, Fecunda ratis, hrg. v. E. Voigt, Halle, 1889. Fec. rat.

Pamphilus, hrg. v. Ad. Tobler, Archivio glottologico italiano, t. X, 1886-88, p. 177 ss. Pamph.

INTRODUCTION

Vers le milieu du XII[e] siècle on voit naître en France un nouveau genre de poésie narrative qui entrera en concurrence avec l'épopée et qui remportera un vif succès: c'est le genre littéraire qu'on appelle en général roman, c.-à.-d. une œuvre assez étendue qui, «écrite en octosyllabes à rimes plates, raconte une historie d'amour où se mêle, en proportions variables, le récit d'exploits guerriers» (Faral, Recherches, p. 307, note). Le premier monument de ce genre est, à ce qu'il paraît, le *Roman de Thèbes*, probablement composé vers 1150, et il est bientôt suivi de deux autres grandes œuvres, *Eneas* et le *Roman de Troie*. La chronologie de ces deux derniers romans n'est pas établie; pour notre part, nous sommes plutôt enclin à les placer dans l'ordre indiqué à l'instant.[1]

Ce qui, pour le contenu de ces trois romans, est avant tout remarquable, c'est d'abord le sujet, qui, dans tous, est tiré de l'antiquité: de la Thébaïde de Stace, de l'Énéide de Virgile et des récits latins de Darès de Phrygie et de Dictys de Crète sur le siège de Troie.[2] Aussi les appelle-t-on en gènèral «romans antiques».

1. Voyez en dernier lieu Faral, ouvr. c., p. 169 ss., où l'on trouve toute la liste des savants qui ont traité cette question. M. F. croit à l'ordre *Eneas-Troie*, mais son opinion est contestée par M. Wilmotte dans la *Romania*, XLIII, 1914, p. 107 s. Signalons enfin que, dans l'introduction à son Glossaire de *Chrétien* (1914, p. 9* ss.), M. Förster est du même avis que M. Faral.

2. Il est vrai que la légende d'Alexandre avait déjà environ 1100 donné naissance à un poème en langue franco-provençale: celui d'*Albéric de Besançon*, dont le début seul nous reste. Mais outre que la versification en est plus proche à celle des épopées — laisses assonancées, quoique en vers octosyllabiques — le caractère de ce poème doit avoir différé sensiblement de celui de nos romans. D'intrigue amoureuse, il n'y en avait certainement pas. «Que la légende d'Alexandre, traduite, ait revêtu avant l'apparition de *Thèbes* la forme caractérisée d'un roman, une forme analogue à celle de *Thèbes* même, cela est bien douteux; mais il est probable, comme l'a remarqué M. Paul Meyer, qu'il faut déjà attribuer au poème d'Albéric une certaine influence sur le développement de cette partie de la littérature romane que Jean Bodel . . . appelait 'matiere de Rome la grant'.» (Faral, p. 405 s.).



Puis, et c'est ce qui est particulièrement important, c'est la place plus grande donnée aux scènes amoureuses. Tandis que, dans les chansons de geste, l'«amie» d'un héros n'était mentionnée qu'en passant et que l'amour n'y était représenté que de son côté sensuel et brutal, on trouve dans le *Roman de Thèbes* deux épisodes d'amour plus amplement décrits: celui d'Atys et Ismène (voir 4453 ss., 6173 ss.), raconté à l'imitation de Stace mais avec certains changements et celui de Parthénopée et Antigone (voir 3878 ss.), qui a un caractère «courtois» et qui paraît inventé par le poète lui-même. Pour expliquer ce fait caractéristique on a longtemps voulu voir à la source de notre roman d'autres œuvres littéraires de la même forme où le goût pour les scènes amoureuses serait déjà développé, mais d'après une autre théorie soutenue surtout par MM. Wilmotte[1] et Faral et qui a tous les indices de la vraisemblance, ces œuvres n'auraient jamais existé — en effet, il n'y en a pas la moindre trace — et *Thèbes* aurait l'honneur d'avoir inauguré ce nouveau genre littéraire. Quant à l'innovation de la scène amoureuse, nous nous permettrons de citer un passage de M. Faral (p. 408), pour donner en même temps une idée des conditions générales dans lesquelles le roman est né. Il dit que «la trouvaille n'a rien que de normal et de fort naturel. Elle ne s'est pas produite sans avoir été préparée et elle s'explique par diverses circonstances dont elle est, en quelque manière, le fruit. Au nombre de ces circonstances, et parmi les plus générales, il faut compter un certain état des mœurs, qui, dans le monde, avait fait à la femme une place nouvelle, et par conséquent à l'amour. Ce qui a été dit qu'au XIIe siècle la femme 'régna sur la terre' peut s'entendre non seulement de son admission au droit de gouverner, mais de la situation qui lui fut reconnue dans les cours. Et alors, au sein d'une société plus polie, plus curieuse de distinction et de finesse, on voit naître le goût d'une littérature savante et courtoise, où percent les préoccupations d'une vie

1. L'évolution du roman français aux environs de 1150, 1903. Je saisis l'occasion d'exprimer mes regrets de n'avoir pu utiliser ce travail dont il m'a été impossible de trouver un exemplaire et que je ne connais que par diverses citations et par le compte-rendu de M. Jeanroy dans la *Romania*, XXXIII, p. 419 ss. — Voir aussi le compte-rendu déjà cité de M. Wilmotte sur le livre de M. Faral dans la *Romania*, XLIII.

amoureuse plus délicate et plus subtile. On s'éprend des dissertations psychologiques de l'Art d'aimer et des Remèdes de l'amour; on se plaît aux contes galants des Métamorphoses - - -; et qu'y a-t-il d'étonnant, dès lors, à trouver dans *Thèbes* un épisode du genre de celui qui nous occupe, qui était si bien dans l'esprit du temps, et dont l'auteur aura égayé — assez mal à propos selon notre goût, mais par une faute qui est bien de l'époque — le sombre poème de Stace? - - - Et pour ce qui est de la rencontre d'Antigone et de Parthénopée, n'est-il pas naturel de supposer, en utilisant un avis de MM. Jeanroy, Salverda de Grave et Wilmotte, qu'elle s'explique en partie par la poésie lyrique, dont les thèmes, pris dans la réalité, ont été traités ici à sa manière par un poète ingénieux, qui ne manquait ni d'initiative ni de verve? — Ainsi s'avère que rien n'empêche de tenir le roman antique de *Thèbes* pour la plus ancienne production du roman courtois.»

Dans *Thèbes*, les épisodes amoureux ont pourtant une place assez limitée, et le poète montre, par bien des traits, qu'il n'est pas tout à fait pénétré du nouvel esprit «courtois».

D'autre part, les épisodes amoureux sont d'une très grande importance dans *Eneas*, qui est postérieur à *Thèbes* et qu'on place en général vers 1160. Comme dans *Thèbes*, il y en a deux dans ce roman: celui d'Énée et de Didon, imité de Virgile, et celui d'Énée et de Lavinie, qui est du cru du poète. Le dernier épisode est d'une longueur considérable (environ 1600 vers) et présente en outre une grande innovation en ce que le poète cherche à y donner une peinture détaillée de la nature et des effets de l'amour: c'est l'amour «courtois» qui y est exposé dans tous ses traits principaux.

Le troisième roman antique, *Troie*, qu'on place quelques ans après *Eneas*, s'il ne faut pas le mettre avant le même roman, est d'une longueur excessive: il comprend plus de 30000 vers, tandis que les deux autres n'en comprennent que le tiers. La plus grande partie de *Troie* consiste en descriptions de batailles et de conseils extrêmement prolixes, mais le poète a aussi embelli son récit de plusieurs intrigues amoureuses: celle de Jason et de Médée, celle de Diomède et de Briséida, celle, enfin, d'Achille et de Polyxène. Le premier de ces épisodes a encore le caractère sensuel des épopées, mais il est raconté avec plus d'ampleur; les deux



autres portent tout à fait l'empreinte de la conception nouvelle de l'amour.

A côté de ces grandes œuvres il faut encore en signaler une autre d'inspiration ancienne. Elle est d'une étendue bien inférieure et ne compte que 900 vers environ, mais elle paraît avoir eu une grande influence. C'est le conte de *Piramus et Tisbé*, traduction ou plutôt adaptation d'une métamorphose ovidienne. L'éditeur du texte le date «au XII[e] siècle, plutôt au milieu que vers la fin»: il est peut-être antérieur à *Thèbes*;[1] selon toute vraisemblance, il précède au moins *Eneas*.[2] Sans doute, ce petit poème, qui raconte exclusivement une intrigue amoureuse et qui renferme déjà tant observations, tirées d'Ovide, sur la nature de l'amour, a été pour beaucoup dans l'introduction des éléments amoureux dans les grandes œuvres narratives.[3]

Outre ces œuvres d'inspiration ancienne, il existe à la même époque des romans d'inspiration celtique qui roulent sur un thème d'amour: ce sont ceux de *Tristan*.[4] Il nous en reste deux fragments de cette époque: celui dit de *Béroul* (v. 1-2766 dans la dernière édition de M. Muret), que l'éditeur place vers les années 1165-70[5], et celui de *Thomas*, qui est probablement de la même époque. Ce qui, dans la description de l'amour, distingue le *Tristan* de *Béroul* des romans antiques, c'est le ton à la fois brutal et mélancolique qui lui est propre; on n'y trouve pas encore le caractère conventionnel et raisonneur inhérent à la peinture de l'amour dans ceux-ci, qui trahissent par là leur dépendance littéraire. — Le roman de *Thomas* est beaucoup plus raffiné: il mêle à une certaine ingénuité et à une certaine candeur des sentiments un goût prononcé pour les analyses psychologiques et pour les réflexions subtiles: l'esprit courtois et didactique s'y fait valoir.

A la même époque probablement est né un roman d'un autre

1. Voir Faral, p. 14 ss.

2. Voir ib., p. 16 ss.

3. Rappelons encore qu'il existait déjà à cette époque d'autres traductions d'Ovide, ce maître d'amour, qui malheureusement sont perdues: celles de *Narcisus* et d'*Orpheus* au moins sont absolument certaines.

4. Ils paraissent être inconnus aux auteurs des romans antiques: au moins ne trouve-t-on pas chez eux la moindre allusion à «la matière de Bretagne».

5. La seconde partie ne se date que de la fin du XII[e] siècle, voir l'Introduction, p. IX.

genre encore, l'*Eracle* de *Gautier d'Arras*.[1] Le poète y raconte quelques épisodes de la vie de l'empereur byzantin Eracle; cependant, il a ajouté aux données historiques certains autres thèmes de nature merveilleuse, et il a encore orné son récit d'une longue intrigue amoureuse entre l'impératrice de Rome, Athénaïs, enfermée par son époux jaloux, et un jeune chevalier, Paridès. Cette partie du roman trahit une certaine influence d'*Eneas*. Le même poète a encore fait un deuxième roman, *Ille*, qui est probablement composé quelques années plus tard: il y reprend un thème breton (l'homme aimé de deux femmes) qu'il développe avec une finesse psychologique qui, pour cette époque, n'est pas méprisable. On y retrouve encore toutes les idées de l'amour courtois. Le roman est encore remarquable pour l'unité du sujet et de la composition qui n'est gâtée que par la prolixité de certaines scènes de bataille.

Le roman de chevalerie et d'amour aura son plus brillant poète en *Chrétien de Troyes*. Il «avait su trouver», dit G. Paris,[2] «surtout dans la 'matière de Bretagne', le sujet de récits intéressants pour ses contemporains, et dont quelques-uns peuvent encore intéresser; il les avait traités d'une façon libre et personnelle, revêtant les vieux thèmes mythiques ou épiques - - - du costume 'courtois' à la mode au XIIe siècle en France d'abord, puis bientôt dans toute l'Europe. - - - Il avait tracé avec un talent incontestable des caractères d'hommes et de femmes, et surtout il avait montré dans l'analyse des sentiments une finesse et une pénétration dont l'expression trop souvent gâtée - - par de la subtilité, de l'afféterie ou de l'exagération, est parfois singulièrement heureuse - - .» *Chrétien* a écrit cinq grands romans, dont *Erec* est le premier en date[3], suivi de *Cligés*, de *Lancelot*, d'*Yvain* et de *Perceval*. A côté de ces grandes œuvres — toutes ont près de 7000 vers, excepté *Perceval* qui est plus long de quelques milliers de vers et qu'il n'a jamais achevé — *Chrétien* a com-

1. M. Förster, l'éditeur de l'autre roman du même poète, *Ille*, place celui-ci vers 1167, *Eracle* vers 1164. Les dates sont peu certaines (cp. Tobler dans les *Archives* de Herrig, 91) mais doivent l'être à peu près.

2. *Journal des Savants*, 1902, p. 290.

3. G. Paris, ib., veut le placer vers 1168, ce qui doit être un peu trop tard. En tout cas, il doit être postérieur et à *Eneas* et à *Troie*.

posé un roman moins vaste, *Guillaume d'Angleterre* (de 3366 vers), pour lequel on a révoqué en doute la paternité du poète, mais sans raison, à ce qu'il paraît. Aussi ce roman est-il maintenant généralement reconnu comme l'œuvre authentique de *Chrétien*. Pour la date, il faut le placer après *Cligés*, probablement immédiatement après.[1] L'authenticité d'un autre poème, *Philomena*, édité en 1909 par M. de Boer et attribué par lui à notre *Chrétien*, est plus discutable. C'est l'adaptation en 1468 vers d'une métamorphose ovidienne. *Chrétien* déclare lui-même dans *Cligés* qu'il a fait une telle traduction, et l'on retrouve, à la vérité, dans *Philomena* bien des traits caractéristiques de notre poète, mais il y a aussi des objections assez graves, d'ordre linguistique surtout,[2] à l'attribution proposée. Quoi qu'il en soit, nous trouvons plus prudent de nous réserver sur ce point et de traiter, dans l'exposé suivant, *Philomena* à part. Nous reprendrons la question dans notre résumé.

Autour de *Chrétien* et en grande partie sous son influence apparaissent un grand nombre d'autres romans, l'*Ipomedon* et le *Prothesilaus* de *Hue de Rotelande*, *Partonopeus de Blois*, *Amadas et Ydoine*, *Floire et Blanceflor*, etc., etc., qui continuent les traditions du grand maître mais qui atteignent moins souvent sa verve et son habileté.

Enfin il existe de petits contes appartenant à la «matière de Bretagne» et roulant sur des thèmes d'amour, où l'influence de la nouvelle conception courtoise est manifeste. Les plus célèbres sont composés par *Marie de France*. Ils sont sans doute écrits après *Eneas* dont ils ont subi l'influence.[3]

A côté de ces fictions il faut nommer encore une autre espèce de «roman», les chroniques historiques. A cette époque appartiennent celles de *Wace*: le *Brut*, de 1155, et le *Rou* — dont la deuxième partie, de 4424 vers, est écrite en alexandrins monorimes — qu'on place vers 1170. Ce n'est plus un chroniqueur aride comme l'est p. ex. *Gaimar*: c'est un poète de talent et d'imagination. Le *Brut* est, comme le dit M. Wilmotte,[4] «un produit de l'imagi-

1. Cp. Förster, Glossaire, p. 29* ss.
2. Voir Förster, ib., p. 24* ss.
3. Voir l'introduction à *Eneas*, p. XXIII s.
4. *Le moyen âge*, 1914, p. 99.

nation littéraire, telle qu'elle nous apparaît vers 1155. Le récit des conquêtes du roi Artur n'a point la sécheresse d'un résumé d'histoire; la description de sa cour et de ses malheurs conjugaux atteste d'autres préoccupations que celles d'un annaliste». — A côté de *Wace* se place l'auteur de *La Chronique des Ducs de Normandie*, un *Benoit*, qu'on veut en général identifier avec l'auteur de *Troie*, théorie contestée par l'éditeur de ce dernier roman, M. Constans.[1] Le caractère de cette chronique est analogue à celles de *Wace*. Elle est écrite vers 1174.

Voilà les débuts du roman français. Nous nous sommes proposé d'en étudier le style pendant cette période. Il est tout naturel qu'à l'évolution que subit le caractère même de la poésie narrative se joigne une autre évolution, celle du style. Au style uniforme et lourd des chansons de geste — «le style national», comme l'appelle L. Gautier[2] — succède un autre style, plus individuel, plus vif, plus varié, plus pittoresque, plus artistique, qui se manifeste déjà dans le *Roman de Thèbes*, et qui, avec une rapidité surprenante, atteindra à son apogée après une vingtaine d'années en *Chrétien de Troyes*. C'est, pour les romans, l'époque de la formation du «style courtois», formation qu'on peut regarder comme achevée justement avec *Chrétien*. Aucun avant lui n'a manié avec une telle virtuosité toutes les figures de rhétorique, n'a donné au récit un caractère si vif et si imagé. Et pour un grand espace de temps il sera toujours imité mais jamais égalé. Ce n'est qu'au siècle suivant—avec *Raoul de Houdenc*, *Guillaume de Lorris*, etc. — qu'à certains égards, on pourra constater un nouveau développement du style fixé par le grand poète champenois.

Ce serait une grande erreur que de croire que le nouveau style n'ait rien de commun avec celui des épopées et que ce dernier manque de tout ornement de rhétorique. Tout au contraire, les épopées même les plus anciennes ont une rhétorique à elles assez développée, comme le montre M. Rennert dans ses «Studien zur altfranzösischen Stilistik», seulement moins variée et plus stéréotypée. Et à plusieurs égards, ce style «épique» est adopté tel quel même dans les romans les plus avancés; à d'autres égards, on ne

1. Voir Troie, t. VI, p. 165 ss. M. Förster, ouvr. c., p. 11, et M. Wilmotte, *M. â.*, 1914, p. 101, font la critique de l'avis de M. Constans.

2. Les épopées françaises, I, p. 491.

fait que le développer et le perfectionner. Mais le nouveau style présente aussi certains traits qui sont d'une originalité incontestable vis-à-vis de celui des chansons de geste et qui accusent d'autres influences.

Les œuvres dont nous ferons l'objet principal de notre étude seront: *Thèbes, Eneas, Troie,*[1] *Piramus*, les romans de *Wace*, les *Tristan* de *Béroul* (la première partie) et de *Thomas*, les romans de *Gautier*, ceux de *Chrétien, Philomena* et les *Lais* de *Marie de France*. Parfois nous ferons aussi entrer en ligne de compte *La Chronique des Ducs de N.*, l'*Ipomedon* de *Hue de Rotelande* et d'autres œuvres encore.

Pour démontrer en quoi le nouveau style se distingue de celui des épopées, nous prendrons pour termes de comparaison celles qui, dans leur forme actuelle, précèdent nos plus anciens romans: *La Chanson de Roland*, qui doit être la plus vieille des épopées (de 1100 environ), *Le Pèlerinage de Charlemagne*, le fragment de *Gormont et Isembart, La Chançun de Guillelme,*[2] *Le Coronoment Looïs, Le Charroi de Nîmes* et *La Prise d'Orange*, qui, cependant, présente certains traits d'une influence courtoise, qui sont peut-être des interpolations ultérieures. Bien des fois, nous signalerons encore les analogies avec les chansons de geste plus récentes, puisque certains traits de style relevés dans celles-ci peuvent très bien s'être trouvés déjà dans leurs rédactions plus anciennes mais qui sont perdues. Puis, nous ne perdrons pas de vue la littérature religieuse et didactique en langue vulgaire précédant nos romans. Enfin, nous ferons certains rapprochements avec le style de la poésie lyrique.

Pour la classification des figures de rhétorique, il n'y a pas deux traités de stylistique qui concordent absolument. C'est que chaque figure présente bien des aspects différents et peut être regardée sous plusieurs points de vue; d'après ce qu'on insiste sur l'un ou l'autre de ceux-ci, on fera une distinction spéciale.

---

1. Signalons qu'en parlant de *Benoît* il est toujours question de l'auteur de *Troie*, qu'il soit identique ou non à celui de la *Chronique*.

2. Cette chanson est par son éditeur, M. Suchier, datée vers 1080, mais après l'étude de M. Wilmotte (*Romania*, XLIV, p. 1 ss.) sur ses rapports avec *Roland*, il est plus vraisemblable qu'elle est postérieure à cette dernière épopée.

Nous adopterons ici la division la plus généralement employée: celle en **figures de mots** et en **figures de pensées.** Nous subdiviserons encore celles-là en **figures de construction,** qui servent à donner à la pensée plus de reliefs ou de force, et en **tropes,** où un autre terme est substitué au mot propre.

I. FIGURES DE MOTS

A. Figures de construction

Toutes les figures de construction qui nous occuperont ici consistent en **répétitions.** D'après leur nature nous en pouvons distinguer plusieurs espèces: premièrement, celles où le même terme est répété dans une place fixée: nous avons alors affaire à **l'anaphore, l'anadiplosis, le chiasme** ou **l'épizeuxis**; deuxièmement, celles où le même terme est répété avec un certain changement de forme: **la polyptote, l'annomination** et **la gradation**; troisièmement, celles où une idée est exprimée par deux ou plusieurs termes différents: **le pléonasme** et **la tautologie**; quatrièmement, nous distinguons les cas où des phrases entières rendent la même idée: **le parallélisme**; et cinquièmement, les cas où les mêmes expressions sont employées dans des conditions différentes: **les formules.**

1

L'anaphore est la répétition d'une expression au commencement de deux ou de plusieurs vers ou bien au commencement et à l'intérieur d'un vers. L'anaphore sert à souligner une idée que l'on veut mettre en valeur, mais dans la poésie du moyen âge elle dégénère trop souvent en une répétition insignifiante et inutile, ce que l'exposé suivant doit mettre en évidence.

Pour plus de clarté, nous classerons les anaphores d'après le caractère des expressions répétées.

a) Substantifs (avec ou sans déterminatif). On trouve très rarement le substantif répété dans les chansons de geste. Dans celles que j'ai examinées, je n'ai trouvé que les exemples suivants: ChdG. 605,607 ot dous escuz, ib. 759,761 ot

sun escu; CorL. 821-825, où frere est répété quatre fois.[1]

Dans *Thèbes* cette figure est plus fréquente, p. ex. 6950 Granz colees i done et prent; De granz colees i fait change. Cp. 6946 s. Al cors, 7635 s. Grant joie — Et a grant joie, 8101,03 Des autres tors, 8598,99 Sor son cheval, Sor le cheval. On trouve cinq fois la répétition d'un nom de personne: 578 s. Polinicés, 5238 s. Eurimedon. Cp. 8424 s., 8983,85, 9974 s. — L'*Eneas* répète à plusieurs reprises Amors: 8203-07 (quatre fois), 8655-59 (trois f.), 8930-35 (quatre f.), 9061-67 (jusqu'à sept f.). D'ailleurs, la seule répétition appartenant à cette catégorie est celle de tote nuit (9102,05). — Le *Roman de Troie* en présente aussi relativement peu d'exemples: Sire jusqu'à cinq fois (16329-33), Rei jusqu'à sept f. (16831-34); cp. 1629 s., 4747 s., 4969 s., 12792 s., 14546 s., 23017-19. Hector est répété trois fois aux vers 10653 s. — *Thomas* présente quelques cas (541,543; 1212 s.), *Béroul* un assez grand nombre (655-67, 867,69, 1990 s., 157,59, 1864 s., 3562 s., 4212 s.) mais de peu d'étendue. *Marie* répète le nom de Lanval jusqu'à six fois (L. 209-14); cp. Fr. 314 s., El. 99 s. Où l'on trouve des substantifs extrêmement souvent répétés, c'est dans *Wace*, p. ex. plaiz jusqu'à douze fois (R. III. 845-50).[2]

Parmi les romanciers proprement dits c'est surtout *Gautier* qui aime cette figure; elle se trouve plusieurs fois dans *Ille*: le nom d'Ille est répété sept fois aux vers 742-47, le nom d'Agar trois fois aux vers 2723 s. Pour la répétition de substantifs, voir encore ib. 819 s., 3269, 4258,60, 4992 s., 5611, et Er. 2956 s., 1069, 71, 3550, etc. — Dans *Philomena* Morz est répété huit fois aux vers 979-96 (de 984 jusqu'à 996 dans tous les deux vers). *Chrétien* ne répète pas souvent les substantifs. On trouve dans *Cligés*: Morz trois fois (5795 s.), Rois trois f. (342,46,47), Mestre deux f. (6307 s.), dans *Yvain*: Toz jors trois f. (5298-5301), janz deux f. (5119 s. et 5736-38), Li anemi deux f. (6048 s.), dans *Perceval*: Dieu trois f. (7833), as armes deux f. (1668 s.);

1. Dans une dizaine de chansons plus récentes que j'ai parcourues, je n'en ai même trouvé aucun exemple.

2. Cp. Lorenz, p. 54 s.

cp. ib. 4074,76. — Enfin l'*Ipomedon* de *Hue de Rotelande* donne quelques exemples de cette figure: par mun orgoil six fois (4587-93), tuz jurs deux f. (1670).

b) Adjectifs et noms de nombre. On trouve quelques rares exemples de la répétition de ces mots dans les chansons de geste les plus anciennes: Rol. 2271 Halt sunt li pui e mult halt sunt li arbre, cp. Prise d'Or. 1208 s.: granz trois fois. D'autant plus remarquable est la répétition faite quinze fois de quart dans *CharrdN.* (386-94).[1]

De même, nos romans emploient en général très peu cette espèce d'anaphore: Th. 1885: seürs (deux f.); En. 2706 s. molt granz (deux f.), 4273 s. premiers (trois f.); Tr.: bel 1267-70 six f., 27490 s. quatre f., 2554 trois f.; grant 12709-11 trois f., 22909-11 quatre f.; mil 20457-65 cinq f.; Thomas 867 bels e bons, 868 Bels — e bons; Marie Yon. 93 dur — dures; Pir. 28 dubles deux f., 145-47 plains cinq f.; Er. bel 2603-05 cinq f., 2080 deux f., riche 5092 s. trois f.[2]; Phil. 807-12 fel jusqu'à neuf fois, Lanc. 1586 s. grant quatre f., Perc. bon 6178 s. quatre f., 6319 trois f. Les autres romans de *Chrétien* manquent de ces répétitions. *Wace*, au contraire, présente un très grand nombre de ces anaphores[3], et *Hue* les aime aussi dans son *Ipomedon*: 9122 ss. fol dix fois, 8573-78 Cum fous neuf f., 9576-79 dur huit f., 2832-34 si beaus cinq f., etc.

c) Pronoms. Si dans les deux cas précédents la répétition peut être justifiée et même produire un effet heureux, on n'en peut pas dire autant de la répétition de pronoms, qui est presque toujours inutile. Cela ne l'empêche pas d'être, ainsi que celle d'adverbes, de beaucoup la plus fréquente dans la littérature qui nous occupe. On la trouve en grand nombre même dans les chansons de geste, quoique dans celles-ci elle soit en général limitée à quelques-uns des pronoms. Dans le *Roland* il y a ré-

1. Dans les chansons épiques plus récentes, on en trouve de temps en temps (surtout des noms de nombre), p. ex. Cov. V. 965-69 Mil six fois, Alisc. 7740-42 Les V. trois f., Raoul d. C. 2275-78 Cent sept f., 3063-65 cinq f., Aymeri 3906 s. mil trois f.

2. La répétition d'adjectifs manque dans *Ille*.

3. Cp. Lorenz, p. 55, Keller, p. 5-7.

pétition de cil et de cez à sept reprises (trois à cinq fois de suite), de tant à six reprises (deux à quatre fois), mais parmi les autres pronoms on ne trouve que lur (2420 s., cinq répétitions), et voz (3411, trois rép.). Dans *ChdG.* on trouve cez (95), tant (772) et voz (543 s.), dans *Gormont* tant et cui il, dans *Pèl.* tant et lur, dans *CorL.* tant, cil, cez, quel, totes voz, dans *Prise d'Or.* tant et maint.[1]

En passant à nos romans, nous trouvons que ce sont toujours les pronoms tant, maint et cil qui sont le plus souvent répétés, et surtout dans *Wace*, *Thèbes* et *Troie*. Mais d'autres pronoms sont aussi très souvent employés anaphoriquement, p. ex. dans *Thèbes*: tu jusqu'à treize f. de suite (6317-44), dans *Eneas*: tot, un altre, lor, vostre, cui, et surtout dans *Wace* et dans *Troie*, où presque tous les pronoms sont employés de cette manière.[2] *Béroul*, *Thomas* et *Gautier* sont de même assez riches en anaphores, tandis que *Marie* n'en a que très peu. Quant aux romans de *Chrétien*, les anaphores de pronoms y sont surtout nombreuses dans *Erec*, où l'on trouve à trois reprises la répétition de cil (trois à neuf fois de suite), à trois reprises celle de maint (cinq fois) et à deux reprises celle de tant (quatre à cinq f.)[3], donc les expressions les plus banales. Elles sont beaucoup plus rares dans les romans postérieurs (les listes les plus longues sont celles de cil répété douze f. Perc. 7144 ss., de cist huit f. G. d'A. 3091 ss., de cil cinq f. Cl. 4638 ss.). Par contre, ces romans répètent — assez rarement, il est vrai — d'autres pronoms, p. ex. avec un effet assez heureux neant jusqu'à neuf fois (Cl. 3359-63), autel quatre f. (G. d'A. 1420 s.), etc. — Signalons enfin que les anaphores stéréotypées sont toujours en vogue dans *Ipomedon* qui répète à huit reprises meint (douze f. aux vers 9991-10000, quatorze fois aux vers 3891-3908 et jusqu'à vingt-trois fois aux vers 4822-41).

d) Adverbes. Ce que nous avons dit plus haut de la nature des anaphores pronominales, peut se dire également à

1. De même, on trouve dans *Cov. V.*, *Alisc.*, *Mon. G.*, *Aiol*, *Elie*, *Raoul d. C.*, *Aymeri* presque exclusivement des répétitions de maint, de tant et de cil.

2. Pour ce qui est de *Troie*, il faut tout naturellement aussi prendre en considération sa longueur, en portant un jugement sur la fréquence des anaphores.

3. Cp. Grosse, p. 228 et encore Erec 5362-64.

bon droit des anaphores adverbiales. — Dans les vieilles chansons épiques nous ne trouvons cette espèce d'anaphore que très rarement[1]: jamais dans le *Roland*, tandis que o r est répéte deux fois aux vers 195 s. du *Pèl.*, et autant aux vers 1741 s. de la *ChdG.* Dans cette dernière chanson il y a encore à noter la répétition de m a r (113 s. deux f.). Les exemples ne sont pas très nombreux dans *Thèbes* non plus: l o r s deux f. (3379,81), u n p o i deux f. (9281 s.), o r deux f. (8491 s.), mais dans *Eneas* cette répétition est plus usitée. Celle de m o l t est ici de beaucoup la plus fréquente et se trouve à onze reprises (entre autres aux vers 9046-59 jusqu'à huit f.). O r, c i, p u i s et m i e l z apparaissent sporadiquement. Dans *Troie* ces répétitions abondent. M o u t a toujors le dessus (à seize reprises), puis on trouve de temps en temps s o v e n t (aux vers 8648-57 jusqu'à neuf f.), l a, d e s o r, et, sporadiquement, tous les autres adverbes: a n c o r, t o s t, o n q u e s, p o i, t r o p, a s s e z, d o n c, p l u s, m e i n s, e n s i, etc. *Wace* présente à peu près le même aspect. — On trouve encore assez fréquemment la répétition de m o u l t dans *Béroul*, *Marie*, *Gautier* et *Hue*, mais très rarement dans *Chrétien.*[2] *Béroul*, *Thomas*, les auteurs de *Pir.* et de *Phil.* font aussi un assez large emploi d'autres adverbes, de même que *Chrétien* dans *G. d'A.* De ces adverbes, o r est le plus usité.

e) V e r b e s e t m e m b r e s d e p h r a s e s. Cette espèce d'anaphore, qui, du point de vue esthétique, est plus justifiée que les deux précédentes, n'est pas étrangère aux vieilles chansons de geste. Du moins est-elle tout à fait familière au *Roland*: T a n t c h e v a l c h i e r e n t (1402, 05), Q u e (N e) n' i a d e i s t (2436 s.), J o (S i) v u s d u r r a i (3398 s.), J o (S i) l' e n c o n q u i s (2322-31 jusqu'à six fois, v. 2333 C o n q u i s l' e n a i), i l e s t (2402-04 trois f.), v i n t (794-97 cinq f.), et à la *Chançun de Guillelme* (voir 453 s., 1972-74. 429-31, 381 s. = 648 s., 1063-65).[3] — Elle est toujours en usage dans *Thèbes* (une dizaine de fois), dans *Encas* (sept fois), dans *Troie* et surtout dans *Wace*, où ces anaphores ne sont pas seulement extrêmement fréquentes mais parfois très longues,

1. Et il en est de même des chansons plus récentes.
2. Perc. 3142 s., 6816 (cp. Grosse, p. 229 s.), G.d'A. 28 s.
3. Cp. encore Pèl. 448 s., Gorm. 277 s., CorL. 42-47, CharrdN. 495-503, etc.

p. ex. Br. 10498 ss. m a n d a dix-huit f., ib. 10879 d o n n a jusqu'à vingt-sept fois. L'auteur de *Piramus* et *Gautier* (spécialement dans *Ille*) aiment aussi cette espèce d'anaphore mais ne font en général que deux à quatre répétitions de suite. On les retrouve encore dans *Béroul, Thomas* et *Hue,* mais une fois seulement dans les *Lais* de *Marie* (El. 356, 58). Pour ce qui est de *Chrétien,* c'est toujours dans *G.d'A.* qu'elles sont le plus en usage (p. ex. 149-54 d o n e z neuf f., 952 s. o r v i a u t quatre f., etc.).

f) Les p a r t i c u l e s sont quelquefois répétées dans les chansons de geste (p. ex. Rol. 2210-12 p u r quatre f.; Pèl. 15-17 q u a n t trois f., 448 s. c o m trois f.); ces mots sont un peu plus souvent répétés dans nos romans, quoique bien moins que les autres. Même dans *Wace* ces anaphores sont clairsemées (cp. Lorenz, p. 58). Les conjonctions le plus souvent répétées sont c o m et c o m e n t. — Cette espèce d'anaphore manque en général de toute valeur esthétique.

Les chansons épiques n'emploient pas trop rarement la figure anaphorique, du moins avec certaines catégories de mots, mais ce n'est que dans *Wace* et dans les romans antiques (surtout *Troie*) qu'elle est devenue un trait caractéristique du style. Elle reste à la mode dans les autres romans de l'époque, mais dans ceux de *Chrétien* — excepté *G.d'A.* — on observe une diminution sensible du nombre des anaphores. Cela témoigne d'une indépendance relative vis-à-vis des exigences de la mode et d'un sens artistique bien plus développé que celui de ses contemporains. *Wace,* de son côté, nous fait voir l'effet néfaste de l'abus de ce procédé de style: une raideur et une monotonie qui fatiguent.[1]

L'anadiplosis consiste dans la répétition de la dernière expression d'un vers au commencement du vers suivant, qui, d'ailleurs, doit faire partie d'une nouvelle période. Dans les dialogues, l'expression répétée peut être placée dans les deux parties

1. Les romanciers postérieurs, p. ex. *Hue de Rotelande,* dont nous avons parlé ci-dessus, l'auteur d'*Amadas,* celui d'*Athis, Raoul de Houdenc,* etc. montrent toujours une grande prédilection pour l'anaphore et l'emploient en général avec trop peu de critique.



d'un vers coupé. C'est une figure presque tout à fait inconnue aux chansons de geste mais qui est d'une grande importance dans les romans d'un style plus développé. Il faut distinguer plusieurs catégories d'anadiplosis:

a) Dans le récit. α) Sans changement de forme. Nul exemple dans les chansons de geste étudiées ici, ni dans le *Brut* de *Wace*. Mais dans le premier roman courtois, *Thèbes*, cette figure est déjà très fréquente, p. ex.

3371 N'i trovérent nesun portier,
Portier firent d'un chevalier.

On trouve jusqu'à quinze fois un arrangement analogue, de plus quelques cas où le mot répété ne finit pas le vers précédent mais est placé avant la rime (p. ex. 2904 s., 6788 s., etc.). — La forme la plus accomplie de cette répétition est beaucoup plus rare dans les autres romans antiques[1] mais assez fréquente dans *Rou*, qui, dans la troisième partie, en donne seize exemples, dans la première, une.[2] *Thomas* a dans ses 3144 vers six cas. Les autres romans qui nous occupent, présentent en général chacun deux ou trois répétitions (*Ille* seul en manque tout à fait).

β) Avec changement de forme. On trouve très souvent que le mot répété a subi un changement de flexion. Un exemple de cette espèce est à noter déjà dans le *Roland*: 2419 s. — durement ne plurt: Plurent lur filz —.[3] Dans *Thèbes* il y a trois cas analogues (plus deux où le mot répété ne finit pas le vers précédent), p. ex. 4330 s. — contre eus eissirent. Eissu en sont —. Cp. 3597 s., 8774 s. Dans nos autres romans, le nombre varie.[4]

1. Dans *Eneas* aux vers 674 s., 2604 s., 8864 s.; le mot répété ne finit pas le vers précédent: 440 s., 686 s. Dans *Troie*, pas d'exemples de la première catégorie; de la deuxième: 18068 s.

2. Cp. Lorenz, p. 60. A la liste dressée par lui il faut encore ajouter huit cas (388, 7786, 9649, 9884, 10968, 10975, 11020, 11444).

3. Cp. aussi le *Bestiaire* de *Philippe de Thaun* (3048 s.), l'*Alexis* du XIIe siècle (374 s., 716 s.) et *Gaimar* (766 s.).

4. Trois cas dans *Troie* et jusqu'à huit dans *Eneas*. Dans *Rou II* nous trouvons cette figure quatre fois, dans *Rou III*, une, dans *Brut* (où l'espèce précédente manquait), trois, dans la première partie de *Béroul*, quatre, dans *Thomas*, cinq, dans *Marie*, trois, dans *Gautier*, trois (toujours dans *Eracle* seul), dans *Philomena*, une. Les romans de *Chrétien* ont aussi chacun deux à quatre cas, *Lancelot*, jusqu'à neuf.

b) On trouve dans certains romans l'anadiplosis employée dans les dialogues, de sorte qu'une expression appartenant à un discours précédent introduit la réplique suivante. Cette répétition n'est pas fréquente dans les chansons épiques. On trouve isolément CharrdN. 607 «Ge ferai jà mon oncle moult dolant.» — «Non feroiz, sire.» Cp. Pèl. 806 s. *Brut* et *Thèbes* ne connaissent pas encore cette figure (pour *Thèbes*, cp. cependant ci-dessous), mais dans *Rou* elle apparaît deux fois:

R. III. 9235 «Ne devez metre main a mei.» —
«Par mon chief,» dist li reis, «si dei.»

Cp. II. 3422 s.[1]

Quant à *Eneas*, ces répétitions y sont assez fréquentes dans les dialogues et les monologues dialogués — qui ont la même structure que les dialogues proprement dits et qu'il n'est donc pas nécessaire de distinguer de ceux-ci pour le moment — et comprennent parfois plusieurs répliques de suite:

En. 8500 A saveir se ge aim o non. —
«Ce sai ge bien, esprové l'ai.»
— Ce savez donc que ge ne sai? —
«Ne ses? Ja senz tu les dolors.»

Cp. ib. 8348, 8471, 8491, 8495-97, 8514, 8530, 8625, 9076, 9878.

Benoit de Sainte-Maure ne se sert qu'une fois de cette figure (21727-29, monologue). Les autres romanciers l'emploient plus ou moins fréquemment.[2]

Pour *Chrétien*, on trouve dans *Erec* ces répétitions expressives, contenues chacune dans un vers:

215 «Leisse m'aler!» — Vos n'i iroiz.

1. De plus, une fois à la transition du discours indirect au discours direct: R. III. 7222 E quels paroles mandereit. «Mant nos,» dist Guert, «que li plaira.» Cp. Th. 3596 s. et les deux cas analogues relevés par M. Hilka (Die direkte Rede, p. 140) dans *G.d'A.* et *Lanc.* On trouve aussi dans *Chrétien* l'anadiplosis à la transition inverse: Yv. 2036, Perc. 2611, 10888.

2. *Béroul*, deux fois, *Thomas*, une fois, *Marie*, une fois, *Gautier*, dans *Eracle* huit fois, dont exceptionnellement une fois dans le même vers (3885), dans *Ille* cinq fois, *Phil.*, une fois. Le petit conte de *Piramus* emploie extrêmement souvent cette figure, de même que l'*Ipomedon* de *Hue de Rotelande*. Dans ce dernier roman il y a des répliques très vives, p. ex. 7667 — Ad ele pris barun? Nu l'at. — Si ad, veir. — Nu l'at, nun!



«Je si ferai.» — Vos non feroiz![1]

c) C'est cependant le plus souvent sous la forme d'une interrogation qu'on retrouve cette figure dans les dialogues de *Chrétien*: un personnage commence sa réplique en reprenant sous une forme interrogative une expression qui, dans le discours précédent de son interlocuteur, l'a spécialement frappé et qui lui semble donner lieu à des objections. P. ex.

Erec 850 Mout le t'estuet conparer chier? —
«Conparer, vassaus, et de quoi?»

Pour d'autres exemples, voir Hilka, p. 140. Ces répétitions sont le plus fréquentes dans *G. d'A.* (douze fois sur 3366 v.).

Cet usage s'étend aussi aux monologues, qu'ils soient dialogués ou non. On en trouve des exemples dans *Erec* une fois (9748 s.), et très souvent dans *Cligés* et *Yvain*, mais jamais dans ses autres romans:

Cl. 478 Or me griève ce que je voi. —
Griève? Non fet, einçois me siet. —

Pour d'autres exemples, voir Hilka, p. 104 s.

Cette espèce d'anadiplosis se retrouve une seule fois déjà dans *Thèbes* (dialogue):

2406 Sire, une serpent l'a tolu.
— Serpent? — Veire, sire, par foi,

encore dans *Eneas* (8972-75, 3369 s., 9867-69, 8502 s., voir l'exemple cité ci-dessus), dans *Troie* (v. 18034 s.), dans l'*Eracle* de *Gautier* (1431, 307-09) et extrêmement souvent dans *Piramus*, dans *Philomena* et dans *Ipomedon*.[2]

1. L'anadiplosis renfermée dans un seul vers se retrouve aussi dans *Perceval*: 5864, 8873, 10122, 10201, dans *Eneas*: 8625, et, comme nous l'avons déjà remarqué, dans *Eracle*: 3885, et dans *Ipomedon*. — Quant aux romans de *Chrétien*, on trouve la forme de l'anadiplosis dont il a été question sous b) encore deux fois dans *Erec*, autant dans *Lanc.* et six fois dans *Perc.*

2. Cette figure est étrangère à *Wace* et à toutes les chansons épiques, et le *Tristan* dit de *Béroul* ne la connaît que dans sa dernière partie (4298 s.). — Elle est très fréquente dans *Raoul de Houdenc* (Börner, p. 85). — M. Faral (Recherches, p. 21 ss.) a rapproché, à ce point de vue, *Piramus* et *Philomena* mais sans oser indiquer le premier de ces contes comme la source probable où l'auteur de *Philomena* et *Chrétien* — qui, à son avis, ne font qu'un — auraient puisé ce procédé de style. Il signale l'existence de cette particularité dans certains poèmes latins de la même époque. — A ce propos, il faut encore faire remarquer que ce



d) Dans quelques romans cette répétition en forme d'interrogation est employée hors du discours direct et dans les parties du récit où l'auteur lui-même prend la parole. Le *Roman de Troie* emploie le premier ce procédé — une seule fois et d'ailleurs avec peu de goût. Le poète décrit le grand héros Hector:

Tr. 5313 Des Troïens li plus hardiz
Esteit Hector, sis ainz nez fiz.
Des Troïens? Voire del mont,
De ceus qui furent ne qui sont.

On voit que ce n'est pas le mot répété qui porte l'accent dans le premier couplet: c'est plutôt «Hector» ou «li plus hardiz»; et le poète aurait dû relever une de ces expressions au lieu de celle qu'il a choisie.

Chrétien emploie ce procédé d'une manière plus réussie dans *Cligés*:

2818 Et cil li ra le suen promis.
Promis? Mes doné quitemant.
Doné? Non a, par foi, je mant.

Cp. ib. 97, Lanc. 1246, Yv. 1278 s.

Dans *Philomena* les exemples de cette particularité abondent, p. ex.

Phil. 8. Don Pandions mout liez s'an fist.
Mout liez s'an fist? — Voire. — Por [quoi?
Por ce qu'il la dona a roi.
A roi? Mes a tirant felon.

Cp. encore 214 s., 392 s., 419-21, 480 s., 482 s., 490 s.

e) Il faut encore signaler quelques cas d'anadiplosis réitérée, figure rangée parmi les gradations par certains théoriciens.[1] *Wace* l'emploie une fois dans *Rou III*:

procédé est extrêmement usité dans les poésies du troubadour *Peire Rogier*. M. Mott (The system of courtly love, London, Boston, 1904, p. 21-23) croit que ce troubadour a influencé *Chrétien* à cet égard. D'autres poètes du Midi, *Bernart de Ventadorn*, *Guiraut de Bornelh*, *Peirol*, etc., emploient aussi assez souvent cette figure (cp. Appel, Das Leben und die Lieder des Troubadours Pierre Rogier, p. 13 s.). On voit donc qu'elle est à cette époque en vogue dans tous les cercles scolaires. Peut-être tire-t-elle son origine d'Ovide (cp. Hilka, p. 104, note 1).

1. Voir Gerber, Die Sprache als Kunst, 2, p. 197-199.



R. III. 6379 Some part Pontif e Vimou,
E Vimou dure jusqu'a Ou,
Ou part Vimou e Normandie,

Gautier deux fois dans *Ille*:

I. 3365 Ganors ne veut se Ille non,
Ne Illes el que Galeron,
Ne Galerons qui est a Rome, etc.,

I. 5244 ss., où cette figure est combinée avec d'autres répétitions plus libres:

Qu'il ne vauroit autre esperance.
Mais je n'ai sossiel tant d'espoir
Que jel puisse ja mais veoir.
Mais li veoirs que me vauroit,
Quant il de moi ne li caurroit?
Et s'il l'en caloit mout tres bien,
Ne ne poroit il valoir rien.

Mais c'est *Chrétien* qui — comme à l'ordinaire — emploie cette figure avec la plus grande habileté. On comparera aux passages cités ce bout de dialogue relevé dans son *Yvain*:

2017 An cest voloir m'a mes cuers mis.» —
«Et qui le cuer, biaus douz amis?»
«Dame, mi oel.» — «Et les iauz qui?» —
«La granz biautez que an vos vi!»
«Et la biautez qu'i a forfet?» —
«Dame, tant que amer me fet.»
«Amer? Et cui?» — «Vos, dame chiere.» —
«Moi?» — «Voire, voir.» — «An quel maniere?»
«An tel, etc.

Cp. encore Cl. 2818-20, passage cité ci-dessus.

Des détails donnés ci-dessus il résulte que l'anadiplosis, presque inconnue aux chansons de geste, a été mis en vogue dès le *Roman de Thèbes*. Sous la forme plus raffinée d'une interrogation oratoire la figure apparaît dans le dialogue dans la plupart de nos romans et est employée abondamment dans *Piramus*, *Philomena*, *Chrétien* et *Ipomedon*. Dans *Troie*, *Philomena* et *Cligés* on trouve la même forme aussi dans le récit. Enfin, il y a dans *Wace*, *Gautier* et *Chrétien* des exemples d'anadiplosis réitérée.

Chiasme. a) Une expression répétée peut prendre dans la période une place inverse de celle qu'elle a eue la première fois.

On trouve des exemples de cette figure déjà dans les chansons de geste: Rol. 3701 Alemans m a n d e t , si m a n d e t Burguignuns; Gorm. 369 Ja est il r e i s et r e i sui jeo. Cp. Rol. 2138.

On rencontre des répétitions analogues dans presque tous nos romans, p. ex.

R. II. 4218 Are ont a s e u r e a s e u r seme.
Marie G. 169 N'i aveit n u l , ne n u l ne vit.
Er. 26 Qu'il jeue a d è s et a d è s rit.
I. 6294 L i e v e n t li prince, et Ganor l i e v e .
G.d'A. 777 Grant come l o , et l o s estoit.[1]

b) Il arrive encore plus fréquemment que cette inversion de l'ordre des mots n'est pas accompagnée de la répétition d'une expression.[2]

Dans *Roland* le vers est très souvent arrangé ainsi.[3] Il peut commencer et finir par un adjectif: 118 Gent ad le cors e le cuntenant fier; ou par un verbe (p. ex. 3573) ou par un substantif (p. ex. 3086). On trouve le chiasme dans les autres chansons de geste aussi, quoique pas en si grand nombre.[4]

Dans les romans antiques et les chroniques de *Wace*, le chiasme est toujours en vogue, et *Béroul*, *Thomas* et *Marie* manquent rarement de s'en servir, quand cela est possible. D'autre part, *Gautier* n'aime guère cette espèce de chiasme (on en trouve quelques rares exemples dans *Ille*; cp. la catégorie précédente). Les romans de *Chrétien* diffèrent entre eux à cet égard: les chiasmes sont relativement fréquents dans *Cligés*, *Lancelot* et *Perceval*, plus rares dans les autres.

1. Cp. En. 2941, Br. 13877, Marie Biscl. 168 s., Pir. 750 et surtout *Gautier*: Er. 327, 460, 1045, I. 82, 1700, 2965, 3935. Voir aussi Grosse, p. 203, etc.

2. A la rigueur, cette figure qui n'a trait qu'à l'ordre des mots, ne devait pas être traitée à cette place où il est question de répétitions de mots, mais il est plus commode de le faire ici.

3. Cp. Groth, p. 412.

4. M. Groth dit que le *Pèl.* n'emploie jamais le chiasme. C'est une erreur: il n'y en a pas moins de cinq exemples (un peu plus de 1/2 % du mombre des vers): 29, 35, 100, 572, 825. Dans le *Roland* il y en a en total quarante-trois exemples, c'est-à-dire un peu plus de 1 % du nombre des vers.



La construction chiastique est parfois gardée dans plusieurs vers de suite: ainsi déjà dans *Rol.* (dans deux vers consécutifs: 3160 s., dans quatre vers: 1653-56), dans *ChdG.* (1352 s.), *CharrdN.* (572 s.). On trouve des passages analogues dans nos romans:

R. I. 354 Maisuns ardent, fruissent celiers,
Humes tuent, robent mustiers.
Thomas 1976 Pale de vis, de cors endeble,
Megre de char, de colur teint.
Marie L. 569 Le cors ot gent, basse la hanche.
571 Les oilz ot vairs e blanc le vis,
Bele buche, nes bien asis,
Les surcilz bruns e bel le frunt.[1]

On trouve aussi l'alternation de vers avec et sans chiasme.[2]

Tandis que dans les chansons de geste les termes opposés l'un à l'autre sous la forme du chiasme sont presque toujours renfermés dans un seul vers — les vers 1874-75 du *Roland* font exception[3] — il n'arrive pas rarement dans les romans qu'on brise ce cadre gênant et qu'on oppose l'un à l'autre deux vers ou même deux couplets. On trouve deux vers arrangés dans l'ordre chiastique, p. ex.

Th. 2713 Valflorie a non ceste honor
Et cist chasteaus a non Monflor;
En. 8186 Or ne m'as leü se mal non,
Del bien me redevroies lire.
Cl. 57 Li premiers ot non Alixandre,
Alis fu apelez li mandre,

etc., etc.

Un couplet peut aussi renfermer quatre propositions disposées chiastiquement:

Marie G. 615 S'il guaresist, ceo li pesast,
E bel li fust, si il neiast.

1. Cp. R. II. 1317-18, 22, Marie Eq. 35, Thomas 2871 s. (et 2863, 67, 69).

2. D'autre part, on rencontre çà et là, surtout dans *Wace*, plusieurs vers de suite dont les hémistiches ont tous le même ordre des mots.

3. Si cum li cerfs s'en vait devant les chiens, Devant Rollant si s'en fuient paien.

G.d'A. 1592 Qui riches est, mout trueve amis
Et mout est vils, qui neant n'a.

Cp. Tr. 26516 s., R. II. 626 s., 627 s.

Ce serait cependant une grande erreur de croire que tous ces cas de chiasme soient dus à la volonté et aux intentions esthétiques du poète. Loin de là, car, très souvent, l'ordre des mots est dicté purement et simplement par les exigences de la rime et de la mesure du vers. Comme tant d'autres fois, ce sont les règles de la versification — et non pas le poète — qui créent les figures de rhétorique.

Notons enfin que la figure de construction qui est appelée chiasme, est souvent combinée avec une figure de pensée, l'antithèse, phénomène dont on voit bien des exemples dans les citations faites ci-dessus.[1]

L'épizeuxis est la répétition d'une expression deux ou plusieurs fois de suite.

a) Comme cette figure donne beaucoup d'emphase aux mots répétés, elle est surtout employée dans les exclamations et les apostrophes.

On ne la trouve pas très souvent dans les chansons de geste: dans les plus anciennes une fois seulement. C'est dans la *Chançun de Guillelme*:

1820 Vien, Gui! Vien, Gui! bels niés![2]

Les romans antiques emploient de même cette figure à un degré peu considérable. *Thèbes* en donne deux exemples: 8105 Levez, levez, adobez vos —; 10131 «Le fou! Le fou!» a crier prist (= le feu); *Eneas*, un: 8559 Veire veir, dame, ce est il; *Troie*, quatre (3709, 18256, 18399, 29968). Dans *Béroul* cette figure manque, dans *Thomas* elle n'apparaît qu'une fois (3089),

1. Pour la particularité stylistique désignée par le nom de répétition par inversion, et pour l'arrangement chiastique de couplets synonymes, voir sous Parallélisme.

2. Cp. Alisc. 7032, Jourdain de Blaivies 4080 (voir Hilka, p. 142) et Garin, I, 61, 11 (voir Hilka, p. 54). — Mais on trouve cette figure plusieurs fois dans la littérature la plus ancienne d'origine savante: Passion 14 a Hierussalem, Hierussalem!, et jusqu'à trois fois de suite: Alexis 72 d Mercit, mercit, mercit, saintismes hom!



autant dans les *Lais* de *Marie* (Fr. 197).[1] *Gautier* n'en est pas plus riche (Er. 309, 1721, I. 2763). — *Wace*, au contraire, a pour cette figure une grande prédilection, d'ailleurs plus prononcée dans son deuxième roman, *Rou*, que dans son premier, *Brut*. Celui-ci donne en tout treize cas, celui-là — un peu plus long, il est vrai — jusqu'à trente-deux. — L'effet est encore rehaussé par l'emploi réitéré de la figure. *Brut* en donne l'exemple le plus frappant:

Br. 12174 Or tost, or tost, montez, montez,
Poignez, poignez, corez, corez.

Cp. R. III. 1667-69, 8059-60.

Chrétien aime aussi cette figure, qui est fréquente dans tous ses romans (surtout dans *G.d'A.* et *Lanc.*).[2] *Philomena* en a deux exemples (176, 1467) sur ses 1468 vers. *Ipomedon* est aussi assez riche en répétitions analogues.

b) Propre au *Rou* de *Wace* est la forme de l'épizeuxis où se suivent immédiatement deux prédicats, deux régimes ou un sujet et un régime, tous identiques.

R. III. 8704 Quel part que il alout, alout,
E quant li dus tornout, tornout.
E quant arestout, arestout;

Cp. R. III. 8788, R. II. 716-17.

R. III. 10420 Que parent tuast son parent,
Cosin cosin e frere frere,
Parent parent e filz son pere.

Cp. R. III. 994, 3529, 4007. Voir Lorenz, p. 6. Cp. cependant dans *Chrétien*:

Cl. 2270 Cil celi, et cele celui;

Lanc. 1414 Qu'amie ami, n'amis amie.

c) Une autre espèce d'épizeuxis est celle où les mots identiques sont séparés par une particule (p. ex. cors a cors).

Dans les vieilles chansons épiques, on ne trouve en général

1. Tandis que dans les *Fables* de *Marie* l'épizeuxis est employé jusqu'à six fois (15, 33, 18, 40, 35, 3, 72, 82, 81, 12, 102, 15).

2. Voici les chiffres: *Erec*, neuf, *Cligés*, sept, *Guillaume d'Angleterre*, dix, *Lancelot*, quinze, *Yvain*, neuf, *Perceval*, sept. Pour les exemples, voir Grosse, p. 226 s., Hilka, p. 142 s. — M. Hilka fait remarquer (p. 143, note) qu'Ovide emploie l'épizeuxis « bis zur Manier, aber meist sehr wirkungsvoll » et que « Bei ihm hat vielleicht Kristian besonders Gefallen an dieser Redefigur gefunden ». La dernière supposition est bien fondée, quoiqu'une influence de *Wace* soit aussi possible.

cette tournure que dans quelques locutions consacrées, comme cors a cors (Gorm. 368, 558, CorL. 2359), nu a nu (Rol. 3585, Prise 130), boche a boche (ChdG. 343), main a main (CharrdN. 722), par un et un (Rol. 2190, avec des variantes CharrdN. 288, Prise 1479), etc.[1] — Dans nos romans, le domaine de ces répétitions est un peu plus étendu, p. ex. Th. 5560 plein a plein, 5980-82 plus et plus, En. 10150 d'eir en eir, Tr. 20364 sol a sol, 27763 Denier a denier, etc. Cependant, ce n'est que dans *Wace* et les romanciers plus récents, *Gautier* (dans *Eracle*) et *Chrétien* (dans certains romans) qu'elles sont relativement fréquentes.

Parfois, on arrange des séries comme celles-ci:

Br. 2 De roi en roi et d'oir en oir.

R. III. 6426 E uns e uns, e dui e dui, E quatre e quatre. Cp. R. II. 4145.

Tr. 1645 Tot nu a nu e braz a braz,

Thomas 3117 Cors a cors, buche a buche estent.

Perc. 3260 bras a bras, bouce a bouce.

Et *Wace*, qui aime toujours les répétitions prolongées et recherchées, les accumule dans un passage de *Brut*:

Br. 2506 Nès contre nès s'entrehurtèrent,
Hurt contre hurt, fort contre fort,
Colp contre colp, bort contre bort.[2]

---

1. La vieille littérature plus savante emploie assez souvent l'épizeuxis. Voir Alexis 10 c, 58 e (de tot en tot), 43 c (altre pois altre). Cp. *Phil. Best.* et *Phil. Cumpoz.*

2. Hors ces espèces de répétition — anaphore, anadiplosis, chiasme et épizeuxis — où les mots ont des places fixées ou dans le vers ou en rapport l'un avec l'autre, on trouve très souvent dans nos romans des répétitions plus librement placées qu'il est presque impossible de classer. Elles se rencontrent en particulier dans *Eneas*, dans *Thomas* et surtout dans *Chrétien*: p. ex. En. 455-50 peüst (trois fois), 6875-78 volez trois f., 5833-35 nuit deux f., etc.; dans les vers 1911-50 le poète fait jusqu'à vingt et une répétitions du verbe faire sous des flexions variées; Thomas 1002 s. jalus (deux f.), 1068 s. delit (deux f.), 1095 s. aime (deux f.), 1198-1200 veeir (trois f.), 1484-86 haïr (trois f.), etc. Pour *Chrétien*, on en trouve bien des exemples dans Grosse (p. 220-23), qui fait remarquer que des expressions désignant la joie et la douleur ou qui ont trait à la chevalerie, sont surtout susceptibles d'être répétées (cp. aussi Annomination b). — Ces répétitions prêtent à des jeux de mots, p. ex. Br. 8235 L'esperites que jo sai Par qui jo sai ce que jo sai. Cp. Er. 3319-21 (cité sous Annomination). — Pour les répétitions où le changement de forme est l'essentiel, voir Polyptote et Annomination.

2

La **polyptote** — répétition d'un mot (en général un verbe) sous des formes de flexion différentes mais dans la même période — est une figure très en vogue dans certains de nos romans. On la trouve d'ailleurs aussi dans plusieurs chansons de geste:

ChdG. 619 Si tu t'en turnes, nus nus en turneruns;
Se tu combaz, e nus nus combatruns.
ib. 155 No sunt, ne pueent estre.[1]

Le *Roman de Thèbes* emploie assez peu la polyptote, en tout sept fois (à peu près 0.07 % du nombre des vers), *Eneas*, jusqu'à dix-sept fois (à peu près 0,17 %), *Troie* (roman qui est trois fois aussi long que les autres), soixante-quatre fois (0,21 %), dont un grand nombre (seize) sont cependant des répétitions stéréotypées du verbe «être»:

Tr. 6813 Merveille fu e iert toz dis,
18449 Ço n'est il pas ne ne puet estre.[2]

Le pourcentage est dans *Marie* 0,17 %, dans *Thomas* 0,30 %. — Pour ce qui est de *Wace*, son premier roman, *Brut*, n'a en somme que treize cas (0,08 %), mais dans son *Rou* il manifeste une grande prédilection pour cette figure, qui ne compte pas moins de soixante-dix-sept exemples (0,41 %).[3] Encore plus grand est l'emploi de la polyptote dans les romans de *Gautier*. Sur un total de 6593 vers, son premier roman, *Eracle*, compte jusqu'à soixante-quatorze cas (1,1 %), tandis que le deuxième en date, *Ille* (de la même longueur), est un peu en arrière et n'en compte que cinquante-six, chiffre qui est cependant considérable en lui (0,85 %). *Philomena* est aussi assez riche en polyptotes (dix cas, 0,68 %). Les romans de *Chrétien* présentent de grandes différences entre eux: il y a dans *Erec* vingt-neuf cas (0,42 %), dans *Cligés*, jusqu'à soixante cas (0.88 %), *G.d'A.*, vingt cas

---

1. Cp. ib. 103, 548, 682 s., Gorm. 369, Rol. 42 s., 318 s., 1105 s., 1933, 2004, 2138.

2. Répétition fréquemment employée, surtout dans la littérature religieuse et savante, p. ex. Léger 7 a Ço sempre fut et ja si iert, Phil. Best. 421 Uns Deus est e serat` E fut e permaindrat, etc., etc.

3. La liste de M. Lorenz (p. 50) est loin d'être complète.

(0,59 %), *Lanc.*, quarante-cinq cas (0,73 %), *Yv.*, quarante-sept cas (0,70 %) et *Perc.*, trente-deux cas (0,34 %).

On voit par cet exposé que la polyptote est extrêmement fréquente dans *Gautier*, *Philomena* et la plupart des romans de *Chrétien*, c'est-à-dire chez les auteurs qui montrent le style le plus développé. Il est vrai que, bien des fois, la figure ne sert que de remplissage; mais le fait que le premier roman de *Wace* l'emploie très rarement et le deuxième en date assez souvent, montre clairement que nous avons affaire à une mode de style qui se développe avec le temps.[1]

Passons à quelques détails de forme. La répétition comprend en général deux formes mais quelquefois jusqu'à trois, p. ex.

Cl. 870 Que de nelui santez me vaingne,
Se de la ne vient la santez,
Don venue est l'anfermetez.

Il arrive qu'on emploie la polyptote dans deux vers consécutifs, qui offrent ainsi un certain parallélisme. Nous en avons un exemple déjà dans la *Chançun de Guillelme* (cité ci-dessus). C'est un procédé qui se rencontre surtout dans *Wace*:

R. III. 7426 E co aureiz que io aurai,
Se io conquier, vos conquerreiz.

Cp. R. II. 125 s., 716 s., 2033 s., III. 7487 s., 11120 s.

Dans *Cligés* on trouve un passage renfermant trois polyptotes de suite mais plus librement placées:

Cl. 4350 Qui muert del mal, dont il l'a morte.
Et s'il garist, ele garra,
Ne ja cil ne le conparra,
Que cele aussi ne le conpert.[2]

1. Les romans postérieurs montrent une dimunition en comparaison de *Gautier* et de *Chrétien*: dans *Ipomedon* il y a vingt-cinq cas (0,24 %), dans le *Méraugis* de *Raoul* vingt et un cas (0,36 %). — Signalons en passant que cette figure manque dans *Piramus*.

2. L'exemple le plus long de ces polyptotes réitérées est donné par *Hue* dans *Ipomedon* (six vers) et a tout à fait le caractère de *Wace*.

Annomination. Si la répétition consiste dans l'emploi de mots différents mais qui sont du même radical, elle est appelée **annomination.**

a) En prêtant à ce terme un sens restreint, ces mots doivent avoir des rapports syntaxiques très étroits. Le plus souvent, il y a combinaison d'un verbe et d'un substantif. On trouve cette figure çà et là dans l'ancienne poésie épique, en général dans des locutions stéréotypées, p. ex.: de quel mort nus moerium (Rol. 227, cp. Gorm. 195, Alisc. 3098), aval avalé (ChdG. 519, cp. 1280), sonja un songe (CorL. 289, cp. 764, Rol. 1646, 2147), Male cançun ja cantée n'en seit (Rol. 1014, cp. 1466), etc., etc. Nos romans présentent bien d'autres lieux communs: monter a mont, doner un don, amer par grant amor (annomination extrêmement fréquente dans tous les romans courtois), armer de bones armes, etc., etc. Même dans les romans il est assez rare de trouver des expressions originales. On peut citer Th. 3810 Li bliauz detrenchiez esteit Par menue detrencheüre, En. 1545 Mil oreilles dont ele oreille; Se ele orreit nule merveille, R. III. 4731 Refu la diesme rediesmee, Cl. 1717 Car les eschargueites les voient, Qui l'ost eschargueitier devoient, etc.[1]

L'annomination consiste parfois dans la combinaison de deux substantifs ou dans celle d'un substantif et d'un adjectif, p. ex. Tr. 2266 U li chevaliers atendoit Chevalerie et aventure, ib. 8016 Que d'estrange beauté fu bele.[2]

b) Une annomination plus libre est celle où les mots de même radical ne sont plus si étroitement liés mais n'en gardent pas moins certains rapports. On recourt à ce procédé pour relever une idée ou simplement pour faire des jeux de mots. C'est un procédé de style assez recherché et par conséquent étranger à la vieille

1. Pour *Chrétien*, cp. encore Cl. 343, 2051 s., G.d'A. 779, Yv. 118 et la liste dressée par M. Grosse (p. 225 s.).

2. Cp. Lorenz et Grosse et déjà Alexis 112 a, Rol. 1646. — L'annomination peut être d'un goût assez mauvais, p. ex. ce pléonasme: Bér. 3215 male maudiçon; et — en combinaison d'autres répétitions — : Er. 3319 Iluec pert il de Deu le grace, Et qui çou pert, il pert grant perte, Et jou n'i pert fors me desserte.

poésie épique. Il l'est aussi à *Thèbes*. *Wace* a un faible pour cette particularité (du moins dans *Rou*):

R. II. 3447 Il est reneiz traitres, mais ia nel trairum.
Ja pur Ernulf trair traitur ne serum;[1]

et *Benoit* s'y essaie, quoique rarement: 650-53: traist-traitor-traïson (cp. 11889); de même que *Marie* (Fr. 12 s. joianz-joie; cp. Yon. 454, 544).[2]

L'auteur d'*Eneas* est plus avancé: il insiste volontiers sur les idées qui ont trait à l'amour et arrange des séries de mots parfois très longues, p. ex. 8545-51 amors-ami-amast-amant-aim-amis (six fois); une autre fois il répète à dix reprises sous des formes différentes amor et amer (8488-8504). De même, *Thomas* présente la série: Huniz-hunie-hunte-huntage-hunissez (cinq fois, 1544-50), fait des jeux de mots sur saluer et salu (avec le double sens de salutation et de guérison, v. 2467-77), etc. — *Gautier* fait volontiers des répétitions analogues, p. ex. Er. 1855 s. conseuz-conseille-consilliers; ib. 1916-20 chier-chier-chierist-chier, ib. 4936-44 mourir-mourir-muire-muert-mort (subst.)-mourir, et ce jeu de mots dans *Ille*:

5223 Ice me double mon torment
Et me tormente doublement,
5226 doubler- 5227 tormente.

Il y a surtout à noter cette série, qui rappelle *Eneas*: Er. 4949-59 amours-aimes-amai-amour-amai-amour-aime-amour (huit fois). — Ce moyen de style est manié avec la plus grande habileté et la plus grande variété par l'auteur de *Philomena* et par *Chrétien*. Voir p. ex. Phil. 484-88, 544-57, etc. Surtout *Cligés* abonde en répétitions de cette espèce. Dans l'ouvrage de M. Hilka (p. 103) on en trouve de nombreux exemples relevés dans les monologues: ces exemples montrent encore que *Chrétien* se sert même de plusieurs «thèmes» à la fois. — Nous citerons quelques séries qui ne sont pas dans les monologues: Cl. 4337-43 pansis-pansis-pansive-panser-pansive, ib. 5055-59 acole-fet joie-conjoie-acole et con-

1. Cp. Lorenz, p. 51.

2. Quant à *Béroul*, on trouve cette particularité parfois dans la dernière partie (3043-63, 3444 etc.), une fois seulement dans la première (62 s.).

jot-conjoent et acolent (cp. ib. 2209-13, 2621-31), Erec 6561-66 mande-comande-manda-remanda-comanda-manda, etc., etc. Voir Grosse, p. 223 s.[1]

La **gradation** est la répétition d'une idée sous une forme plus énergique.

Nous comptons surtout les cas où un adjectif ou un adverbe est répété en comparatif ou en superlatif. C'est une figure qui présente très peu d'intérêt. — Elle est parfois employée dans les chansons de geste, p. ex. ChdG. 948 Bone fut l'ore que jo te pris a per, E cele mieldre qu'oüs crestïenté! Cp. CorL. 1218. Nos romans ne diffèrent presque pas de la vieille poésie épique dans l'emploi de cette figure. Peut-être qu'elle est parfois mieux maniée dans ceux-là. Notons seulement que ce ne sont guère que les mots les plus ordinaires qu'on répète ainsi, p. ex. mout (ou tant)-plus: Th. 1431 Mout a argent et plus a or; grant-greignor; bien-mielz: En. 5665 Bien fiert de lance et mielz d'espee; et surtout mal-plus mal ou pis, etc. La dernière gradation sert souvent à décrire les angoisses des amoureux:

En. 8427 Le jor ai mal et la nuit pis. Cp. Marie G. 660, Cl. 1049.

D'ailleurs, la gradation est loin d'être une pure figure de mots: elle exprime un mouvement réel de la pensée: cela ressort de toute évidence des exemples cités.

Pour la gradation de noms de nombre, voir ce que nous disons de la synecdoque.

3

Les **pléonasmes** sont fréquents dans toute la littérature du moyen âge, et nos romans ne font pas exception à la règle. Ils sont d'ailleurs peu intéressants et ne donnent lieu qu'à quelques petites remarques.

---

1. *Hue de Rotelande* aime peu ces annominations (voir cependant 7522-24, etc.). — M. Hilka (p. 103, note 2) fait remarquer l'existence de ces répétitions dans Ovide.

a) Dans les chansons de geste «homme» a très souvent un déterminatif superflu, p. ex. hom charnels, hom de char, hom qui de mere est nez, etc., répétition oiseuse dont les romanciers plus consciencieux (p. ex. *Chrétien*) se servent relativement peu.[1]

On trouve des locutions adverbiales pléonastiques surtout dans *Thèbes*, p. ex. 33 ore a present, 278 pués après, 2274 arriére a rebors, etc. Cp. aussi Er. 4063 Entr'eus deus mout priveement, Erec 6692 lors-a cel tans. Un autre pléonasme incorrect est celui-ci: Tr. 2882 Iluec vousist morir son vuel (cp. Ip. 1666).

b) Il est fréquent dans toute la poésie de cette époque qu'on indique l'organe par lequel une action est exécutée. Les locutions les plus usitées sont: veoir des ieuz, dire de boche, plorer des ieuz. On trouve isolément Bér. 761 Quar il ronflot forment du nes, ib. 2804 des braz l'enbrace; Marie L. 90 ieo ne puis dormir de l'oil (de même Perc. 10270). L'expression suivante est très curieuse: Perc. 7708 Et sospire del cuer del ventre (cp. Th. 6275).[2] — A la même catégorie appartient le cas suivant: Erec 4107 navrez dedenz le cors, cp. ib. 5842.

On indique aussi souvent la partie du corps dont un membre mentionné fait partie, comme dans ces lieux communs: le cuer del ventre, les ieuz del chief.

c) On emploie encore pléonastiquement cors en parlant d'idées abstraites, p. ex. Br. 13797 Guermons fu rices et poissans Et de son cors pros et vaillans, Tr. 21863 La vie que el cors me dure, Yv. 3599 l'ame de mon cors.

Encore plus fréquent est l'emploi pléonastique des expressions en mon (ton, etc.) corage, au cuer, etc.,[3] p. ex.: redotot en son corage (En. 766), Enz en son cuer en a grant joie (ib. 2991), etc. La première locution se trouve une fois déjà dans *Roland* (2803) mais pas dans les autres chansons de geste anciennes, tandis que l'autre se trouve dans presque toutes

1. Ces expressions sont cependant relativement fréquentes dans *Ille*.

2. Cp. l'expression courante: Del cuer del ventre commença à plorer (CharrdN. 793, cp. Rennert, p. 41).

3. Isolément: Th. 8231 Si com je cuit en mon viaire.

ces chansons. L'emploi de ces pléonasmes varie de roman en roman: naturellement, ils sont en général le moins nombreux dans ceux qui s'occupent le plus de l'action extérieure, comme les chroniques de *Wace*, et ils se rencontrent plus souvent dans ceux qui ont de la prédilection pour les descriptions psychologiques, comme *Eneas* et surtout *Thomas*, qui abonde en pléonasmes de cette espèce. D'autre part, on peut noter dans *Gautier* et *Chrétien* une tendance à ne pas abuser de ces pléonasmes, qu'ils devaient regarder — et à bon droit — comme oiseux. Au moins les romans de ces poètes en sont-ils relativement dépourvus, eu égard à leur caractère psychologique.

La **tautologie** consiste dans la répétition d'une idée en termes différents, soit par l'emploi de synonymes, soit par la négation de l'idée contraire.

a) L'emploi de mots *synonymes* est un trait constitutif du style de cette époque et contribue à un degré éminent à la prolixité qui caractérise toute cette littérature.

MM. Lorenz (p. 62-71) et Grosse (p. 238-50) se sont complu à dresser des listes complètes des synonymes employés dans le *Rou* de *Wace* et dans quatre des romans de *Chrétien* respectivement, et M. Groth (ouvr. c., p. 409-11) a fait un travail analogue pour deux anciennes chansons de geste, le *Roland* et le *Pèlerinage de Charlemagne*, mais s'est contenté de signaler environ le tiers de tous les exemples. Il suffit de jeter un coup d'œil sur ces tableaux imposants pour avoir une vive impression de la fréquence de cette figure. Il ne peut pas être question de faire un classement pareil pour tous les romans qui nous occupent ici: ce serait un travail stérile et qui n'apporterait rien de nouveau. Nous nous contenterons donc de quelques remarques.

MM. Grosse et Lorenz ont fait observer que les synonymes servent à exprimer toutes sortes d'idées mais qu'on les emploie avec prédilection pour rendre les idées qui ont trait à la joie et à la douleur ou à la chevalerie; de plus, qu'on accumule volontiers les «verba sentiendi et declarandi». Ce qui, à cet égard, s'applique à *Wace* et à *Chrétien*, s'applique aussi à tous les autres romans de l'époque.

Il est de règle — dans les romans comme dans les chansons de geste — que deux synonymes seuls soient employés pour renforcer une idée, mais il y a déjà dans celles-ci bien des cas où l'on ne se contente pas de moins de trois ou quatre mots de suite. Le plus souvent il s'agit d'adjectifs[1]. Des chansons de geste anciennes, c'est le *Coronement Looïs* qui est la plus riche en synonymes accumulés (en tout dix-sept cas sur 2688 vers, tandis que *Roland*, qui est de 4002 vers, n'en a que la moitié environ). — *Thèbes* et *Eneas* (surtout ce dernier) ont un pourcentage moins grand de synonymes accumulés que *CorL.*, tandis que dans *Troie* ce procédé de style prend une importance excessive.[2]

Dans les premiers 12000 vers de ce roman il y a en tout plus de neuf cents emplois de synonymes, et dans environ deux cents de ces cas la tautologie comprend plus de deux mots. Comme d'ordinare, il s'agit en général d'adjectifs (près de cent vingt fois).[3] Le plus souvent trois mots se suivent, parfois quatre, mais on ne trouve pas rarement des séries de cinq ou de six synonymes, p. ex. Tr. 3731 Chascuns sera princes des suens E dus e sire e maistre e cuens, ib. 3563 Mout fu la mer neire e hisdose, Oscure e laide e tenebrose, ib. 4347 Paris fu sage e scïentos, Veiziié, cointe e enartos, ib. 2438 La veïssiez estor lever Estrange e pesme e doloros, Lait e mortel e angoissos.

On fera peut-être la remarque que surtout dans le premier des passages cités on n'a pas affaire à de véritables synonymes, que «prince», «duc» et «conte» ne rendent pas d'idées identiques. On pourrait aller plus loin encore et rejeter même tous les autres exemples cités. Il faut admettre qu'à la rigueur, il n'y a guère de synonymes parfaits: deux mots, appelés synonymes, ne rendent presque jamais exactement la même idée, chacun d'eux a une signification spéciale, une valeur propre, qui, il est vrai, ne se distingue

1. P. ex. Rol. 1979 Teinz fu e pers, desculurez e pales, ChdG. 595 e sain e salf e vif, CorL. 609 Et pro et sage, corteis et enseignié. Verbes: CorL. 1385 s. lassez Et recreüz, confonduz et matez, etc.

2. Cp. l'article de M. Wilmotte sur le *Roman de Troie* dans *Le Moyen âge*, 1914, p. 93 ss.

3. On trouve en tout près de trois cent cinquante cas de synonymie d'adjectifs. Le chiffre est à peu près le même pour les verbes, mais il n'y a pas cinquante cas où l'on en trouve plus de deux de suite. Pour les substantifs, les chiffres sont environ deux cents et trente-cinq, pour les adverbes, huit et un.



de celle de l'autre que par une nuance parfois très subtile. Cependant, on se rend rarement compte de cette nuance. On peut être sûr que les poètes du moyen âge le faisaient encore moins que nous et qu'ils se souciaient assez peu de la signification exacte de certains mots: pour eux les épithètes données à la bataille dans le passage de *Troie* cité ci-dessus: «estrange», «pesme», «doloros», etc. n'avaient pas de nuances de sens mais absolument le même sens. Et dans l'autre passage discuté, le poète ne prête ni à «prince», ni à «duc», ni à «conte» leur signification ordinaire — cela serait absolument absurde — mais tout simplement celle de «chef». Nous nous croyons donc justifié de regarder ces expressions comme des synonymes tout aussi bien que les combinaisons courantes «joie et deduit», «demander et querir», «dolanz et angoisseus», etc.

Aucun des autres romans de l'époque n'égale *Troie* dans l'emploi de synonymes accumulés.[1] *Wace* se contente en général de deux mots, s'il ne s'agit pas d'épithètes courtoises, dont il peut donner des séries de trois ou même de quatre mots, et *Béroul* n'en a presque pas.[2] *Thomas*, *Marie*, *Gautier* et *Chrétien* s'en servent de temps en temps mais avec mesure. Les cas où il y a plus de quatre synonymes sont relativement rares (voir p. ex. Thomas 2388 s., 2775 s. [sept mots], Marie Fr. 263 s., Chait. 37 s., Er. 5538 s., I. 3360 s., etc.). Pour *Chrétien*, il s'agit alors presque exclusivement d'épithètes courtoises (cp. Grosse, p. 241 s.).

Il faut faire une remarque quant à un arrangement spécial des synonymes. Un vers est souvent formé de deux mots synonymes précédés d'un adjectif-épithète, d'un pronom, d'un adverbe, etc., placé anaphoriquement devant chacun des synonymes. Cet arrangement symétrique du vers est très peu employé dans les épopées.[3] On peut citer

Rol. 2507 Pur ceste honur e pur ceste bontet,

1. Il faut excepter la chronique des *Ducs de Norm.* où l'emploi de synonymes accumulés est exagéré. Les cas où son auteur se contente de deux synonymes seuls sont très rares — du moins pour les adjectifs.

2. Dans la première partie, il n'y en a que deux exemples (six dans la dernière).

3. Mais bien dans la poésie plus savante, p. ex. Léger 33 a A grant furor, a grant flaiel, cp. ib. 18 c, Alexis 27 c, 53 e, 95 c, 101 b, 119 c, 123 a. Voir Vising, Les débuts, etc., p. 184 s. Cp. encore Phil. Best. 749, 1842, 1947, etc.



ChdG. 219 Mulz de ses homes e mulz de ses amez,

et quelques autres passages encore. Même *Gormont*, la seule chanson épique contemporaine composée en vers octosyllabiques comme nos romans, n'en présente qu'un exemple, d'ailleurs peu prononcé: 355 Cum orgoillos e cume fiers.

Cet arrangement du vers est d'autant plus fréquent dans tous les romans octosyllabiques dès *Piramus* et le *Roman de Thèbes*. Quelques exemples pris au *Roman de Troie* donneront une idée de ce procédé: Tr. 292 La grant peine et la grant bataille. — 1854 A tel bosoing n'a tel afaire. — 1608 Que vos griet ne que vos desplace — 1655 Or m'est mestiers, or me besoigne.

Parfois cet arrangement s'étend à plusieurs vers, p. ex.

4098 Que tote Troie e tot l'empire Empirereit e tot le regne.

5667 En ot cinquante bien guarnies, Bien chargiees e bien [remplies.

On trouve aussi trois synonymes dans le même vers:

Tr. 716 Mout proz, mout sages, mout corteis (= 4228),

3306 Grant tort e grant honte e grant lait.

L'emploi de synonymes était un moyen excellent pour donner de l'emphase à une idée. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'ils rendaient encore un service, qui pour le poète valait autant que le premier: celui de remplir le vers et de procurer des rimes faciles.

b) L'autre espèce de tautologie — la répétition d'une idée par la négation de l'idée contraire — est parfois employée dans nos romans,[1] p. ex. Th. 2745 en pais senz guerre, Tr. 877 s. bien certainement Senz nul autre decevement, Perc. 1866 Toute seule sans compagnie, etc. Dans la même catégorie rentre cette tautologie recherchée:

Ille 4296 Ne plus haïr ne mains amer.

4. Parallélisme

On peut encore relever une idée en la répétant dans deux ou plusieurs phrases consécutives et qui présentent le même

1. On ne trouve guère cette tautologie dans les premières chansons de geste mais bien Léger 17 a, Phil. Best. 3126, etc.

sens. C'est le procédé que nous désignons par le nom de **parallélisme.**

Les phrases synonymes peuvent être formellement indépendantes l'une de l'autre ou bien avoir certaines expressions communes. Dans les chansons de geste, la première catégorie est relativement rare, tandis que la dernière est d'une extrême importance.

a) Nous commencerons par dire un mot de la première catégorie.

Très souvent, l'une de deux phrases synonymes est affirmative, l'autre négative. Alors la première phrase est souvent formée par la figure appelée litote, et la seconde, exprimant affirmativement la même idée, est introduite par «ainz», «ainçois» ou «mais», p. ex.

Perc. 7208 Et elle nel refuse mie, Ains li otroie volontier.

Comme nous l'avons déjà dit, le parallélisme sans répétitions formelles n'est pas très fréquent dans la vieille poésie épique, et il se réduit, en somme, à quelques locutions stéréotypées.[1] Ce procédé est plus employé dans les romans, et déjà dans *Thèbes*. (Cela est pourtant peu marqué dans les chroniques de *Wace*, dans le *Tristan* de *Béroul* et dans les petits *Lais* de *Marie*.). L'auteur de l'*Eneas*, *Benoit* et *Thomas* trouvent surtout plaisir à l'accumulation de phrases qui, en termes différents, expriment à peu près la même chose, p. ex.

En. 5987 Tant a la bataille duré,
Tant ont feru et tant josté
Et tant dura li chapleïz.
8668 La tente Eneas a choisie,
Molt volentiers la reguarda

1. P. ex. Rol. 717 Tresvait li jurz, la noit est aserie (cp. 737, 3658, 3675, 3991), ib. 736 se dort mie ne s'esveillet, ChdG. 652 di li, ne li celer, etc., locutions qui se retrouvent dans nos romans. Courante est encore cette espèce de parallélisme: ChdG. 305 Vus n'estes mien, sire ne vus devinc (cp. p. ex. Bér. 1104 Vos estes oncle et il est nies, En. 8945 Ki sui ses frere et il est miens, Perc. 6654 Je sui vostre hom et vous mes sire). — D'autant plus frappant, à cause de sa forme énergique, est ce passage qui rappelle *Wace*: Gorm. 580 Ki il consuit, ne s'en ala; Ki il feri, puis ne parla. — Le parallélisme d'une phrase affirmative et d'une phrase négative est aussi assez rare dans les chansons de geste.

Et cele part son vis torna.
El n'en poeit son oil torner.

L'idée exprimée aux vers 1304-06:

Se por ce non qu'a mon espos Pramis m'amor a mon vivant,
De lui feïsse mon amant;

revient aux vers 1307-08:

Mais quant je l'ai celui donee, Ja par cestui n'ert violee;

et aux vers 1309-10:

Mielz voil morir, que ge li mente
Ne qu'en altre mete m'entente;

et encore quatre fois avec de toutes petites variations (jusqu'au vers 1320). Cp. encore surtout 9977-90, 10006-21.[1]

Dans *Troie* il y a des longueurs analogues, p. ex. la dissertation de Nestor sur l'orgueil (6081-6102), le récit de la vision d'Ulysse (29827-40), etc., de même dans *Thomas*: 2530-40 (la même idée répétée cinq fois), 349-56 (quatre fois), etc., etc. L'auteur de *Thèbes* garde mieux la mesure et répète rarement une idée plus de deux fois.

b) Pour la deuxième catégorie, le parallélisme combiné avec une répétition formelle plus ou moins grande, je renvoie d'abord aux deux premiers articles de M. Warren sur «Some features of style in early French narrative poetry (1150-70)». Ces articles roulent sur les espèces de répétition que l'auteur appelle «transposed parallelism», «repetition with transposition of the word at the rhyme» et «direct repetition of words, phrases and lines». Nous nous contenterons d'en parler très brièvement.

a) «Transposed parallelism», qui, par un terme français, peut être nommé «répétition par inversion»,[2] consiste en ce que les hémistiches d'un vers sont répétés dans l'ordre inverse au vers suivant. La forme la plus parfaite de cette figure est celle où les deux hémistisches sont gardés tels quels et ne font que changer de place et où ils sont répétés dans deux vers consécutifs. Puis, il y en a un grand nombre de variétées. Les hémistiches peuvent être gardés intacts mais n'être répétés qu'après un intervalle de quelques vers. Ou bien de menus changements peuvent être opérés dans un

1. Voir les remarques que fait M. Faral sur ce procédé, p. 106 ss.

2. Terme employé par M. Constans — *Roman de Thèbes*, t. II, p. CXI — et adopté par M. Otto, Der Einfluss des Theben-Romans, p. 75.



hémistiche ou dans les deux. Ou bien un hémistiche seul est répété, soit dans le vers suivant, soit plus tard, etc. Tous ces cas ont cela de commun que les phrases répétées appartiennent à deux couplets différents.

Ce procédé de style est d'un usage extrêmement fréquent dans *Thèbes*, et M. Otto (ouvr. c.) y indique jusqu'à trente-cinq cas (dont il y a cependant plusieurs que nous ne rapporterons pas à cette catégorie). Nous citerons comme exemples:

1500 Venir l'estuet a cel pertus; A cel pertus venir l'estuet.

9078 N'a tant bele deça la mer; Deça la mer nen a tant bele.

On est aussi porté à croire[1] que c'est grâce à la popularité et à la grande influence de ce roman que la répétition par inversion est employée de temps en temps dans les autres romans de l'époque.[2] Il est vrai que cette figure apparaît même avant *Thèbes* — dans le *Léger*, les chansons de geste, *Gaimar* (voir Warren) — mais jamais si fréquemment que dans ce roman.[3]

Hors dans *Thèbes*, le nombre le plus considérable de ces répétitions apparaît dans le *Rou* de *Wace* (sept cas), tandis que son premier roman, *Brut*, n'en présente que deux exemples. Puis, l'*Eracle* de *Gautier* a trois cas de répétition complète ou presque complète (324 s., 588 s., 1609-12) et un cas de répétition d'un hémistiche seul (1622 s.). L'*Ille* du même auteur n'a que la dernière forme (863 s., 3014-16, 4970 s.), de même que l'*Eneas* (2720-23,

---

1. Cp. Warren, p. 197, Otto, p. 79.

2. On trouve dans le livre de M. Otto (p. 75-80) des distinctions détaillées des cas différents et des renseignements sur la fréquence de cette figure dans la littérature contemporaine. Seulement, la liste dressée à la page 78 n'est pas complète. M. Otto dit p. ex. que dans *Eracle* il n'y a qu'un exemple de cette répétition, tandis qu'il y en a trois ou quatre.

3. Cp. encore l'*Alexis* du XIIe siècle (56 s.), où la figure n'est pourtant pas parfaite. — Nous ne discuterons pas ici l'origine de cette figure. M. Warren croit à l'influence de la poésie lyrique et cite deux strophes de la carole de la *Bele Aaliz*, dont la seconde strophe est formée par l'inversion des vers de la première (p. 187-89). D'autre part, M. Faral (ouvr. c., p. 25 s.) signale l'existence de la même répétition dans un poème octosyllabique latin de cette époque, ce qui lui fait conjecturer que ce trait de style tire son origine de la tradition scolaire. Cela paraît aussi très probable. On trouve le même procédé dans le poème latin si connu sur *Pamphilus* (du XIIe siècle): voir les vers 683 s., mais là la répétition ne comprend qu'un hemistiche. — Comparez encore un poème de *Bernart de Ventadorn* (n° 9).

8466 s., 8527-29; cp. encore 6613-18, 2538 s.), et *Troie* (876-80; cp. encore 21093-96).[1] Le *Tristan* de *Thomas*, quelques-uns des romans de *Chrétien*: *Erec*, *Cligés* et *Guillaume d'Angleterre*, et *Philomena* (90 s., 112-15) en donnent aussi des exemples, mais plus tard cette espèce de répétition semble être passée de mode et ne se rencontre que sporadiquement.

β) Quant aux deux autres espèces de répétition que distingue M. Warren, nous parlerons des deux à la fois, en renvoyant en général, pour des détails plus précis, à ses articles.[2]

C'est un fait bien connu que les chansons de geste abondent en répétitions d'un ou de plusieurs vers, soit dans la même laisse, soit dans deux laisses consécutives; soit sous une forme absolument identique, soit avec de petits changements des mots ou de l'ordre des mots.[3] C'est un moyen efficace — quoique pas toujours artistique — d'inculquer un détail du récit dans l'esprit des auditeurs.

Les répétitions de cette catégorie sont encore très fréquentes dans la plupart de nos romans. En général, elles se trouvent en vers consécutifs ou qui sont séparés par un intervalle de quelques vers, et ne comprennent qu'une partie plus ou moins grande du vers. Il est plus rare qu'un vers soit répété après un intervalle plus long, et encore plus rare qu'un vers réapparaisse tel quel — il est inutile de dire que le dernier cas n'arrive jamais dans deux vers qui se suivent.[4] Ces répétitions sont très difficiles à classer, car, le plus souvent, l'auteur les arrange d'une manière irrégulière, ayant surtout à s'adapter aux exigences de la versification et de la syntaxe, mais il y a certains cas où l'arrangement des ter-

---

1. M. Warren déclare (p. 199) qu'*Ille* ne l'emploie qu'une fois, et il ne mentionne pas les répétitions — peu complètes, il est vrai — qu'on trouve dans *Eneas* et dans *Troie*.

2. Il faut faire remarquer que quelques-uns des cas mentionnés par M. W. ont été traités dans le chapitre sur les anaphores.

3. Voir Warren, p. 179-181, 515. Il arrive même que des laisses entières se correspondent d'un bout à l'autre, en présentant presque la même forme mais des assonances ou des rimes différentes. Voir Nordfelt: Les laisses similaires (Programme du lycée Högre Latinläroverket de Stockholm, 1893).

4. A l'exception du cri de héraut dans *Lancelot*: 5583 s. Or est venuz qui aunera! et 5637 s. Veez celui qui aunera!, qu'il faut plutôt rapporter à la figure de l'épizeuxis.

mes présente une régularité voulue. On peut ranger au nombre de ceux-ci le cas (le deuxième de M. W.) où les derniers mots du vers changent de place, p. ex.

Th. 5573 En haute voiz s'enseigne escrie,
5575 En haute voiz crie s'enseigne
(cp. ib. 8534 s.),

et le cas (le troisième de M. W.) où la rime seule varie, comme

Th. 6948 Ypomedon le li destorbe; Ypomedon le li defent.

Cp. ib. 6935 s., 8366, 68, 1465, 75; 1689,97. Dans *Thèbes* ces répétitions sont rares en comparaison des répétitions par inversion si nombreuses. Des répétitions plus libres se rencontrent de temps en temps, p. ex.

Th. 632 L'escharbocle qui luist el son:
Uns escharbocles i luist fort.

Tout à fait exceptionnelle est la répétition d'un vers entier:

Th. 3034 Forment maudïent lor seignor = 3046.

Dans *Eneas* les répétitions sont fréquentes mais ont rarement une forme serrée: nous avons déjà constaté que les répétitions par inversion y sont peu remarquables, et on a fait la même observation pour les autres répétitions formelles. Les exemples les plus frappants sont ceux-ci (que M. W. ne cite pas):

En. 1340 Faites del vif vostre deport,
1342 Faites del vif vostre talent.
8542 Vos le m'avez molt desloé
Vos m'en avez molt chastiëe.[1]

Il faut encore attirer l'attention sur la répétition d'un vers entier: 9455=9465. Pour des exemples de répétition plus libre, voir Warren, p. 521.

Dans *Troie* les répétitions régulières sont encore plus rares. M. W. cite un couplet où la rime seule est changée (15479 s.; 15405 s. dans l'édition de Joly employée par M. W.), et nous y ajouterons quelques couplets qui ont subi encore un petit changement, d'ailleurs nécessaire:

Tr. 29153 Quar come deus les celebrerent
E come deus les festiverent.
29891 Que l'uns par l'autre perireit
E l'uns par l'autre fenireit.

1. Une répétition analogue est employée dans cette antithèse: En. 3325 Ne nule rien ne li tolirent, Ne nule rien ne li guerpirent. Cp. encore 681 s.



Cp. encore les vers 9413 et 9415, 3892 s.

Une fois on trouve un vers répété, avec les deux derniers mots intervertis, après un intervalle de onze vers:

Tr. 17840 D'ui en tierz jor revien a mei,
17852 D'ui en tierz jor a mei revien.

La partie conservée du *Tristan* de *Thomas* n'a pas non plus de répétitions formelles remarquables.

D'autre part, *Wace* aime assez le parallélisme combiné avec répétition (voir Warren, p. 190 s., 517 s., Keller, p. 8, Lorenz, p. 73), et il en est de même de *Gautier*. On trouve dans les romans de celui-ci deux vers consécutifs où la rime seule est différente: Er. 3795 s., 3865 s., 3944 s., I. 2775 s., 2955 s., et avec encore un petit changement: Er. 3923 s., 4469 s., 5395 s., 4022 s., 4913 s., 3228 s., I. 1334, 2683 s., 4424 s., et deux vers après un intervalle de quelques vers, avec changement de rime: I. 4311,15, Er. 3707,12 (pour le dernier vers, il vaut mieux suivre le bon ms. A, voir V. L.), et avec l'inversion des derniers mots: I. 851, 855. — Les répétitions plus libres sont encore plus fréquentes.

Tandis que les parallélismes combinés avec répétition sont nombreux dans les romans de *Gautier*, on en trouve relativement peu de traces dans ceux de son émule, *Chrétien* — le plus dans le premier en date, *Erec*, et dans *Guillaume d'Angleterre*. Comme dans *Eneas*, *Troie* et *Thomas*, ils sont arrangés au hasard plus que d'après un principe. On trouve dans *Yvain* seul quelques cas où deux vers sont identiques, à l'exception de la rime:

1244 Einsi tot par li se conbat, Einsi tot par li se confont,

et après un intervalle d'un vers:

2968 Les tanples solemant l'an froit,
2970 Les tanples solement l'an oigne.

La répétition est moins complète Lanc. 1681, 84 et Yv. 150, 170.[1]

1. D'autre part, on observe chez *Chrétien* — surtout dans *Erec* — la prédilection pour une autre espèce de répétition. C'est qu'il décrit en termes analogues le même événement dans ses phases d'évolution différentes, p. ex.

Erec 370 Tant que il le vit herbergier. Quant il vit qu'il fu herbergiez, etc.

Yv. 1054 Manja et but molt volantiers. Quant il ot mangié et beü, etc.

Voir Grosse, p. 221, et Cl. 4692 s., 5987 ss., G.d'A. 986 s., 2907 s., 2188 s., etc. On trouve le même procédé Th. 8001 ss., 1180 s., R. III. 6092 s., 11041 s. — Pour dire aussi un mot de l'*Ipomedon* de *Hue*, que M. Warren ne mentionne pas, les parallélismes y sont nombreux et ont parfois une forme serrée, p. ex. 5887 s., 2874, 77, 3901 s., 4829 s., etc., etc.

Résumons ce que nous avons dit jusqu'ici du parallélisme avec répétition formelle. Ce procédé de style, d'une grande importance dans la vieille poésie épique, est toujours très fréquent dans les romans. Les répétitions adoptent une forme serrée surtout dans *Thèbes*, *Wace* et *Gautier*, tandis que les autres romanciers — et souvent aussi les poètes que nous avons indiqués — aiment mieux un arrangement des termes moins raide, plus libre et plus commode — disons même plus moderne, car il aura le dessus dans l'époque suivante.

c) Nous devons encore signaler une manière spéciale d'arranger les phrases synonymes. On trouve parfois dans deux couplets consécutifs que, pour l'idée, chaque vers du premier couplet correspond à un vers du deuxième, soit dans le même ordre, soit dans l'ordre inverse.

Ce parallélisme est très fréquent dans *Thèbes*, p. ex.

8607 Vers ceus dedenz est en aguait
Come il lor face grant forsfait;
Mout se porpense en son corage
Com lor puésse faire damage.

Combiné avec des répétitions, cet arrangement est encore plus usité, p. ex.

8365 Dreit deüst ofrir et dreit prendre,
Et pués quarante jorz atendre;
Dreit deüst querre et dreit ofrir,
Et pués quarante jorz sofrir.

Cp. encore (avec ou sans répétitions plus ou moins grandes) 157-60, 715-18, 1215-18, 1731-34, 1837-40, 4815-18, 4855-58, 6151-54, 6349-52, 6467-70, 7049-52, 7061-64, 7889-92, 8365-68, 8459-62, 9261-64.

Il est plus rare que dans *Thèbes*, les vers soient arrangés en chiasme:

927 Li reis por ses filles enveie
Mande a la maistre ques conreie,
Que gentement les apareit
Et en la chambre les enveit.

Cp. 5813-16, 9455-58.

Ce procédé est encore souvent employé par *Thomas*, à savoir aux vers 61-64, 155-58, 163-66, 541-44, 1847-50, avec chiasme

491-94, 1445-48, 1465-68, 2443-46, de plus, dans les couplets 195 s. et 199 s., qui sont séparés par un autre couplet; et dans *Gautier*: Er. 1915-18, 4918-21, avec chiasme 281-84, 3928-31, 4956-59, 6482-85; I. 120-23, 1965-68, 4518-21, 4580-83, 4912-15, 4965-68, 5558-61, 6121-24, avec chiasme 1339-42, 1347-50, 3417-20, 4410-13, 4609-12, 5215-18, de plus dans deux couplets séparés par quelques vers: I. 850 s. et 854 s. (cp. Er. 3707 s. et 3712 s., I. 4250 s. et 4254 s., dont les vers appartiennent à des couplets différents).

On trouve parfois la même symétrie dans *Eneas*: 689-92, 1339-42, 1383-86, 9105-08, avec chiasme 685-88, 1847-50, 5231-34, 8759-62, 9885-88, de plus, deux fois dans des vers appartenant à trois couplets différents, 2720-23, 6180-83; plus rarement dans les autres romanciers. On la relève dans *Troie* aux vers 65-68, 3903-06, 4633-36, 9411-14, avec chiasme 1345-48, 20573-76 (cp. aussi 2831 s. et 2837 s.), dans *Brut*: 131-34, 5158-61, avec chiasme 799-802, 4507-10, 5118-21, 9864-67, 10000-03, dans *Rou III*: 7915-18, 9601-04, 10267-70, dans *Marie*: Pr. 5-8. *Chrétien*, dont le style a une allure trop libre pour cette forme serrée, en a aussi peu d'exemples: Erec 213-16, G.d'A. 839-42, 2975-78, Yv. 5835-88, avec chiasme Erec 3343-46, de plus une fois dans quatre vers faisant partie de trois couplets: Erec 5940-43.

Dans *Thomas* et dans *Gautier* on trouve encore des cas où plus de deux couplets consécutifs se correspondent. Voyez Thomas 349-56 (quatre couplets), 2533-40 (quatre couplets + les vers 2530-32 exprimant la même idée), Er. 2480-85, 2534-39 (trois couplets), I. 5349-56 (quatre couplets). Dans *Eracle* il y a aussi quelques passages où deux couplets correspondent, vers pour vers, aux deux couplets suivants: 1964-67 et 1968-71; 5204-07 et 5208-11.[1]

5. Formules

Il y a encore une espèce de répétition qui mérite une étude détaillée. En parlant du style épique, Tobler fait remarquer[2] que, dans les chansons de geste avec leur action assez

1. Voici un parallélisme très curieux entre une principale et une incidente relative: Th. 587 s. - - s'est comandez A fortune cui s'est donez, En. 5796 La nés s'en vait ki s'en esloigne. Cp. ib. 8457 s., 9403 s., 9915 s.

2. Über des volkstümliche Epos, p. 159 ss.

uniforme, l'auteur est de temps en temps obligé d'exposer des situations et des événements analogues: des batailles, des combats singuliers, des délibérations, etc., etc. Pour donner de la variété à ces descriptions il faut un talent supérieur à celui que possèdent en général les vieux poètes épiques. Ceux-ci s'arrangent aussi facilement que possible: quand ils ne veulent pas se mettre en frais d'invention, ils copient tout simplement, d'un passage à l'autre, un vers, deux vers et même des suites de vers, en les adaptant seulement aux besoins de la versification. C'est ce que nous appellerons des **formules.** On comparera p. ex. Gorm. 324-26 et 414-16, 168-70 et 456-58, 427-29 et 638-40, 164 et 583, Pèl. 267-70 et 336-38, 409-13 et 833-37, 383 et 443, CorL. 614 s. et 1189 s., 305-07 et 351-53 et 1257-59, 268-72 et 1446-50, 816 s. et 1568 s., 2162-64 et 2203-05, 1895-97 et 2331-33, 2476-78 et 2495-97, 2222-24 et 2650-52, etc., etc.

Il y a d'autres cas où l'on recourt aux formules. Le poète épique aime, comme on le sait, les amples exposés. Dans les scènes de messager p. ex., il laisse d'abord le chef donner — au discours direct — des ordres détaillés à son messager, puis il laisse celui-ci — toujours au discours direct — rapporter le message tout au long. Dans les deux passages, il emploie ordinairement en partie les mêmes vers: des formules. Et si un des personnages du récit doit faire part à quelqu'un d'autre d'un événement que l'auditeur connaît déjà, il le décrit d'une manière aussi détaillée que la première fois qu'on en entendait parler. Là encore, le poète recourt souvent aux formules; et de même dans d'autres cas analogues. Voyez p. ex. Rol. 30-36, 128-35 et 182-86, ChdG. 13-19 et 39-45, les laisses entières LXXIV-LXXVIII et XC-XCIII, CorL. 439-44 et 455-60, 459 s. et 519 s., 2369-79 et 2390-2401, 2405-09 et 2422-27, etc.

Nos romans ont un caractère différent des chansons de geste en ce qu'ils décrivent des événements beaucoup plus variés que celles-ci. Mais naturellement les scènes analogues n'y manquent pas, loin de là. Est-ce que dans ces cas les répétitions caractéristiques des chansons de geste apparaissent aussi dans nos romans? Un examen nous en fournira la réponse.

Dans l'exposé suivant, nous parlerons séparément des deux catégories que nous avons distinguées ci-dessus. Faisons encore

remarquer qu'en général nous ne pourrons tenir compte de répétitions comprenant moins d'un vers, ni du grand nombre de périphrases, d'épithètes, d'ingressions, etc. qui dégénèrent souvent en formules.

a) Commençons par le *Roman de Thèbes*. On y trouve toujours un certain nombre de formules, mais elles sont moins fréquentes — et de beaucoup — que dans n'importe quelle chanson épique. Elles comprennent rarement plus d'un vers. Sous la réserve d'inattentions possibles, il n'y en a que deux exemples parfaits, d'ailleurs assez insignifiants, étant, le premier, une énumération de noms de personne, le deuxième, un parallélisme des plus ordinaires:

2695 O lui fu li reis Adrastus,
Ypomedon et Tydeüs
= 2871 s,
2039 «Sire», fait il, «jol vos dirai,
De rien ne vos en mentirai.»
= 7835 s.

Le deuxième vers de ce couplet:

6275 Des ueuz plore, del cuer sospire:
N'est pas merveille s'il ot ire

a été remanié dans un autre couplet:

6745 Des ueuz plore, del cuer sospire:
Car il ot au cuer mout grant ire.

Cp. les couplets 1607 s. et 1707 s.

Des vers isolés sont répétés, p. ex. 1905 Li reis s'embronche e esprent d'ire = 3591 (absolument identique), et 3663 (Otes s'e., etc.). Comparez encore les vers 4878 et 7810, 8013 et 8693, 3349 et 4320.

A cet égard, l'auteur de l'*Eneas* fait preuve de moins d'ambition esthétique, en se donnant trop peu de peine pour varier sa manière d'expression. En disant de son héros, Énée:

3273 Eneas ot forment grant joie;
Ses deus qu'il aporta de Troie
Fist avant traire, ses aore,
D'un sacrefise les enore,

ce n'est là qu'un léger changement de ce qu'il a dit quelques centaines de vers plus tôt des autres Troyens:

3091 Il demenerent molt grant joie,
Lor deus qu'aporterent de Troie Reclamerent - - .
3097 Trestoz les deus del ciel aorent
D'un sacrefise les enorent - - .

Encore plus frappante est la ressemblance entre ces deux decriptions de repas:

826	Atant fist l'en l'eue corner,	4771	Li reis a l'eue demandee,
	Et puis sont asis al mangier.		— — — —
	Enuiz sereit a desraisnier	4774	Puis mangierent molt richement,
	Et a conter trestoz les mes,		Ne sai conte dire des mes
830	Ki sovent vindrent et espés,		Ki sovent vindrent et espés,
	Et a nomer vins et herbez,		Ne des bons vins ne des herbez,
	Mais chascuns en i ot assez;		Mais il en orent tuit asez.

Il n'y a là que deux vers (830 et 4776) qui soient absolument identiques, mais, dans les autres, les changements se réduisent à peu de chose. En général, l'auteur emploie le procédé qui consiste à introduire de petites variations dans l'intérieur du vers mais à garder les rimes intactes. C'est un trait de style plus moderne que n'en présente généralement la vieille poésie épique. Comparez encore la description du cercueil de Pallas (6107-17) avec celle du cercueil de Camille (7441-52). On trouve aussi de temps en temps des formules de moins d'étendue; voyez p. ex. 1751-55 et 1891-93, 2459 s. et 2493 s., 4841 s. et 5289 s., 8855 s. et 8959 s., 7905 s. et 9017 s., 3199 s. et 9369 s., 200 et 262, 230 et 338, 3855 et 4161, 7244 et 7522, 7906 et 7930, 7967 et 8005, 8124 et 8538, 8607 et 9170.[1]

Vu sa longueur et l'uniformité de son action plus grande que dans les autres romans — excepté les chroniques de *Wace* — le *Roman de Troie* présente une grande variété d'expressions, et les formules y sont relativement rares, surtout celles de plus d'un vers:

439	Ja, quant ele vos iert retraite,	663	Ja ne direiz que tel fust faite,
	Ne direiz mais que tel fust faite.		Quant el vos iert dite et retraite.

1. A ce propos, on se rappellera utilement que, dans *Eneas*, les mêmes paires de rimes apparaissent très souvent.

On voit d'ailleurs que les deux couplets ne sont pas absolument identiques. Cp. 359 s. et 547 s., 1115 s. et 4071 s., 7490 s. et 8882 s., 8461 s. et 9447 s., 9411 s. et 10699 s., 10796 s. et 11196 s., et, pour des formules d'un vers, 200 et 388, 280 et 571, 737 et 840, 1740 et 1956, 1813, 2304 et 2349, 2419 et 2657, 4483 et 7266, 4415 et 10971, 11257 et 11407, 16818, 16856 et 20836, 18044 et 18448, 26075 et 26161, etc.

Wace abuse encore moins de ces répétitions faciles. Dans *Brut*, je n'ai relevé que les trois suivantes, quoique, par un examen plus minutieux, on puisse sans doute en découvrir d'autres:

13007 Li sans li corut par ruissax,
Li mort i gisent par monciax

= 13379 s.,

2169 Rival ot nom si fu molt pros E mult se fist amer à tos.	2687 Chevaliers ert vaillans e pros, Si se faisoit amer à tos.
9916 Combatre s'ala contre Artur, Mais ne l'fist mie à bon éur (il s'agit de Gillamor).	10184 A la bataille ala contre Artur, Mais ne l'fist mie à bon éur (il s'agit de Frolles).

Dans *Rou III* les vers 278 et 300 sont identiques.

Béroul et *Thomas* évitent presque tout à fait les formules remplissant au moins un vers. On n'aura qu'à citer Bér. 26 et 44: Se li felon de cest'enor. C'est remarquable, surtout pour *Béroul* dont le style est, à tout prendre, assez populaire et peu raffiné.

Dans *Marie* les formules sont aussi rares. Elle dit une fois dans *Guigemar*:

393 Li chevaliers fu remés suls. Pensis esteit e anguissus,
et dans une situation pareille dans *Lanval*:

339 En une chambre fu tuz suls, Pensis esteit e anguissus.

Comme il s'agit ici de deux lais différents, on ne peut pas juger sévèrement cette répétition. Moins satisfaisante est la répétition suivante, malgré les changements qui y sont faits. L'auteur raconte dans *Guigemar* qu'une «pucelle»

278 Entre en la nef qui mout fu bele,
281 Arestut sei, si l'esguarda,

et quelques vers plus tard il est dit de la «dame»:

293 Quant ele est en la nef entree, Devant le lit est arestee.
Le chevalier a esguardé.

Des romans de *Gautier*, *Ille* présente le plus grand nombre de formules, notamment dans les descriptions de bataille, et tient à cet égard beaucoup plus que *Thèbes* et *Troie* des chansons de geste. On comparera les passages suivants:

688 Icil l'ataint de tel vertu	3027 Sel fiert li ber de tel vertu
Que il li perce son escu,	Qu'il li esfondre son escu,
L'auberc li ront et li desment.	L'auberc li desront et desmalle,
2615 L'auberc li desront et desmaille,	Le cuer li perce et le coraille,
Le cuer li perce et le coraille.	Sel fait trebucier contre val
1153 Que l'auberc desront et desmalle	Par son la crupe du ceval.
Et qu'il li perce la ventalle.	1155 Par son la crupe du ceva
	En porte a tere le vassal.

I. 1148 L'escu li perce et li esfondre = I.2200.
I. 2201 Et l'auberc li ront et desmaille = I. 5888.
I. 5898 L'auberc li ront et li desment.
I. 791 Tornent les dos, la kace est fiere = I. 3035.

I. 2934 Descendus est de son ceval	I. 6000 En I. destor les le kariere
Lonc de se gent les une haie	Descent li ber pres d'une haie,
Et fist la restreindre sa plaie,	Illuec restraint Ponces sa plaie.

On relève dans *Ille* une autre répétition encore:

I. 2843 Les puceles qui sont as estres	I. 2983 Les puceles qui sont as estres
Ont mout esgardé des fenestres.	Si l'ont esgardé des fenestres.

L'autre roman de *Gautier*, *Eracle*, a, de son côté, peu de formules:

136 Que l'un pour l'autre pas ne perdent = 2971 (p e r t pour p e r d e n t).

231 Et fu li plus trés bele riens	3069 Que ce ne soit li mieudre riens

Qu'onques veïst hom teriiens.	Qu'onques veïst hom terriiens.[1]

Quant à *Chrétien*, il a une grande facilité à varier les expressions, et les formules comprenant un ou plusieurs vers manquent tout à fait dans la plupart de ses romans. On ne les rencontre que dans les premiers en date, *Erec* et *Cligés*.

Erec 4231 Quant ces plaies orent lavées,	5133 Si li a les plaies lavees,
Ressuiees et rebandees.	Ressuiees et rebandees;

Assez frappante est la négligence dont *Chrétien* se rend coupable dans *Cligés*:

1775 Vet einsi ferir un gloton	= 2045 S'an va si - -
Que ne li valut un boton,	= 2046.
Ne li escuz ne li haubers,	= 2047.
Qu'a terre ne l'an port anvers.	= 2048 - - ne le - -

Même les analogies comme celles-ci sont rares:

Cl. 2293 Et gardez ne m'an celez rien.
3053 Gardez nel me celez vos pas.

b) Nous passons à la deuxième catégorie.

Dans *Thèbes*, les scènes de message présentent en général les mêmes répétitions qui sont de règle dans les épopées. Nous en citerons comme exemples deux passages: dans l'un, Daire charge son fils d'un message pour Polynice, dans l'autre, le fils s'acquitte de sa commission.

Une partie du discours de Daire:	Une partie du discours du fils:
— — — —	7841 Il respondié ja Deu ne place
Th. 7788 Jo metrai le rei a raison:	Que il por mei traïson face,
Se me pués prendre a achaison	Mais le rei metra a raison.
90 Que jo n'i face traïson,	Se se puet prendre a achaison
[Manderai tei par un guiton,]	45 Que il ne face traïson

1. D'ailleurs, c'est là une hyperbole stéréotypée. Cp. Tr. 28675 Com de la tres plus bele rien Que fust el siecle terriien.

Liverrai tei ceste maison;	Dont vos liverra sa maison;
Se a mon dreit ne m'i pués prendre,	Se a son dreit ne s'i puet prendre,
En vain parlon de la tor rendre.	En vain parlon de la tor rendre.

On comparera encore les vers 8055-58 et 8071-74, 10009-14 et 10033-38. Une autre espèce de répétition est à signaler aux vers 2741-43 et 2769-71, où Polinyce et ses barons énoncent la même idée en termes analogues.

De même qu'il était très disposé à employer les répétitions de la première catégorie, l'auteur d'*Eneas* aime aussi celles dont nous parlons ici. Elles comprennent cependant tout au plus deux ou trois vers de suite. Nous en donnerons quelques exemples. Anchise dit dans un discours adressé à son fils Énée:

2929 Et enprés ce te nomerai
Tes batailles, et te dirai
Les mals que t'estovra sofrir
Ainz que puisses a ce venir,

et le poète nous raconte plus tard d'Énée:

2993 Et nequedent pensis esteit
Des batailles que il avreit,
Des mals que li estuet sofrir,
Ainz que il puisse a ce venir.

Cp. ib. 2325 s. et 2343 s., 2467 s. et 2488-90, 2930-32 et 2994-96, 3249 s. et 3419 s., 3373 s. et 3397 s., 3879 s. et 4157 s., 4203 s. et 4213 s., etc.[1]

D'un autre côté, on observe aussi la tendance opposée: la recherche de la variation. Ainsi, quand Turnus répète devant les barons (4115-82) ce qu'il a déjà dit à Latin (3823-68), on ne trouve guère dans ce passage la moindre réminiscence formelle. Et les scènes de messager ne présentent pas de répétitions épiques.

---

1. Signalons une répétition qui, évidemment, vise à la symétrie. Dans la dispute engagée entre Turnus et Drancés sur les prétentions de celui-ci à Lavinie et à sa terre, le discours de Turnus finit par ces vers:

6751 Ne la meschine ne la terre Ne quier ge pas par vos conquerre,

et celui de Drancés ainsi:

6789 Primes la femme et puis la terre, Si la vos lairai ge conquerre.

Le message du roi Latin à Énée est exposé dans un discours du roi de vingt-neuf vers (3226-54) mais est résumé en quatre vers et au discours indirect, quand l'auteur décrit comment le messager le rapporte à Énée (3267-70). Dans un autre passage le poète nous communique très sommairement (6002-05) le message que les Latins envoient à Énée, et réserve l'exposé des détails pour le moment où les messagers s'acquittent de leur charge (6025-58). On voit qu'il y a dans tout cela une tendance consciente à abandonner le procédé traditionnel.

Cette tendance est encore plus manifeste dans *Troie*, où l'on trouve peu de ces répétitions. Les termes dans lesquels Nestor menace Anténor:

3518 Por poi des ieuz ne vos desfaz
3521 Por poi jo ne vos faz desfaire
O vilment a chevaus detraire

réapparaissent dans le récit d'Anténor:

3629 Des dous ieuz me voleit desfaire
O vilment a chevaus detraire,

répétition assez justifiée du reste. Cp. 2787 s. et 2969 s.

Un parallélisme d'idées qui est sans doute voulu mais qui ne s'étend qu'en partie à la manière d'expression, est formé par les réponses données par Pélée et par Télamon respectivement à la même demande d'Anténor:

3337 Estrangement le comparreit	3433 Quar assez tost le comparreit
Toz li premiers qui i vendreit.	Toz li premiers qui i vendreit.
Or vos metez tost a la veie,	A vos meïsme di jo bien
Si guardez ja mais ne vos veie,	Que vos guardeiz sor tote rien
N'en ma terre plus n'arestez:	Que en cest païs n'aresteiz,
Guardez mais n'i seiez trovez.	Isnelement vos en railleiz:
Si me doint Deus honor e joie,	Pesera moi d'ore en avant,
Ja mais ne reverriëz Troie.	Se jo vos i truis sojornant

Cp. 1347-50 et 1785-88.

Dans les scènes de message, le poète réduit en général les récapitulations oiseuses et cherche encore à varier le style par l'emploi alternant du discours direct et du discours indirect. Voyez p. ex. 3257-76 et 3394-3406, 12829-52 et 12944 s., 16579-16613 et 16616-22, 21959-62 et 21978-22018, 22023-50 et 22057-62, etc.

Wace évite aussi les répétitions de cette espèce. L'exemple le plus frappant du procédé contraire est donné dans un passage de *Rou*. Héraut finit le discours adressé à un messager de cette manière:

R. III. 6855 Totes ses nes li referai E saluement l'en con-[duirai.
E se il cest offre ne prent, Dites por ueir, s'il tant m'atent,
Que samedi le requerrai E samedi me combatrai.

En décrivant comment le messager s'acquitte de sa charge, le poète commence par employer le discours indirect. Nous y retrouvons deux des vers cités:

6865 Son nauie li refereit E saluement l'en conduireit;

Après une réplique de son interlocuteur, le messager reprend la parole, et cette fois le poète emploie le discours direct. Le passage finit par ces vers, qui correspondent aux quatre derniers vers cités plus haut:

6903 E se tu cest offre ne prenz, Co saces tu, se tu l'atenz,
Que samedi en champ sera E samedi se combatra.

Les auteurs des romans d'aventure et d'amour présentent aussi peu de répétitions analogues. Dans *Béroul* il n'y a qu'à relever les vers 586 et 689. Dans *Thomas*, Kaherdin exprime devant Ysolt (2708-58) les mêmes pensées que Tristan devant Kaherdin (2455-2571), mais en abrégeant beaucoup et en se servant une fois seulement de termes identiques:

2475 Salu de vie ne santé	2717 Salu de vie ne santé
Se par li ne sunt aporté,	Si ne sunt par vos aporté.

Comparez d'ailleurs la variété des expressions dans les deux discours, p. ex. aux vers 2515-18 et 2745-48.

Dans *Marie*, on aura à comparer Eq. 257 s. et 277 s., 230 et 238, Fr. 133 s. et 209 s., 201 s. et 205 s.

Quant à *Gautier*, on pourra trouver dans les vers 210, 220-22 de l'*Eracle* de petites réminiscences des vers 153-186, et il y a des ressemblances entre le discours d'Eracle (5469-5544) et celui

des messagers (5565-95), mais elles se réduisent à très peu. Comparez aussi les vers 3788 s. et 3868 s. *Ille* est encore plus libre de répétitions formelles[1] — voir cependant 5485 et 5489 — mais répète en revanche en termes différents des faits déjà connus. Ainsi, Ille raconte (3666-87) au sénéchal ses aventures, que le lecteur connaît déjà; le sénéchal esquisse (3762-76) devant l'empereur les grands traits de la vie d'Ille et raconte l'accord fait avec celui-ci, ce qu'on sait aussi. Comparez encore 4119-37; 5013-44, 5092-5117 et 5136-44.

Les analogies formelles sont tout aussi rares dans *Chrétien*, même celles d'un caractère aussi peu prononcé que dans ces deux passages de *Cligés*.

Les médecins de Salerne sont d'accord sur l'état de Fénice:

5753 Que ja mes ne respassera Ne ja none nes ne verra,
Et se tant vit, lors au plus tart An prandra Des l'ame [a sa part,

et en réponse aux questions de l'empereur ils déclarent

5761 — qu'il ne se fient De neant an son respasser,
N'ele ne puet none passer, Que einçois n'et l'ame rendue.

Des répétitions de faits déjà connus se rencontrent, comme dans *Ille*, de temps en temps, p. ex. dans *Guillaume d'Angleterre* (2821-48, le roi raconte ses aventures) et surtout dans *Erec* (323-34, 1187-97 et 1202-04, 4941-50, 5092-5103, 6488-95); dans les autres romans, ces résumés sont très courts, p. ex. Cl. 5436-41, Lanc. 5366-71, Yv. 2424-30, 4980-86, ou ont un but spécial, comme Yv. 695-722.[2] *Chrétien* est d'ailleurs conscient de l'inutilité de ces répétitions: étant sur le point de laisser Énide raconter ses aventures à sa cousine, il s'arrête en disant:

Erec 6324 Mes a conter le vos relés
Por ce que d'enui croist son conte
Qui deus foiz une chose conte.

Dans *Perceval* (2571-75, voir Grosse, p. 207) il fait la même déclaration. Justement dans *Erec*, il aurait dû appliquer plus strictement cette règle excellente.

---

1. Il en était tout autrement de la première catégorie des formules (voir sous a).

2. A cet égard, *Godefroy de Laigni*, le continuateur du *Lancelot* de *Chrétien*, est moins scrupuleux: voyez les récapitulations inutiles 6294-6317, 6890-6903.



B. Tropes

1. Métaphore

La **méthapore** est une figure de mots qui «applique le nom d'un objet à un autre, grâce à un caractère commun qui permet de les rapprocher, de les comparer.» (Darmesteter, Cours de grammaire historique, III, p. 130).

Comme cette figure demande une imagination et un goût assez considérables, on ne doit pas s'étonner qu'elle soit peu employée dans les chansons de geste, dont les auteurs ni le public n'aimaient les moyens d'expression par trop raffinés. Elle est relativement plus fréquente dans la poésie ancienne d'origine plus savante, le *Léger*, l'*Alexis*, le *Bestiaire* de *Philippe*, etc., quoiqu'elle se réduise, à tout prendre, à des lieux communs.

En passant à nos romans, on voit la métaphore y gagner peu à peu du terrain pour atteindre à son apogée chez *Gautier* et *Chrétien*, poètes qui, pour l'originalité et la variété de cette figure, n'auront d'égal que *Raoul de Houdenc* et au siècle suivant. Ce qui a surtout contribué à ce développement rapide, c'est que l'amour prend une place de plus en plus grande dans ces romans. Ce goût est probablement inspiré par l'étude de la poésie érotique des anciens et des contemporains, celle d'Ovide et celle des troubadours, et cela amène encore le résultat qu'en même temps toutes les métaphores courantes de la poésie lyrique s'introduisent peu à peu dans la poésie narrative. Mais dans bien d'autres cas encore, le poète cherche à varier les locutions figées et à créer des images nouvelles. Son individualité se fait valoir de plus en plus; et quand même cette individualité ne nous paraîtrait pas très prononcée au point de vue moderne, elle est assez remarquable à une époque où non seulement les grands changements d'expression mais aussi les petites nuances étaient des hardiesses.

Comme il serait trop fastidieux de citer toutes les métaphores employées dans les romans de cette période, il faut en faire un choix et n'en relever que les plus frappantes. Cependant, pour être aussi complet que possible, nous renvoyons souvent à des passages contenant des métaphores qui ont certains rapports avec

les exemples cités mais qui ne rentrent pourtant pas absolument dans le même ordre d'idées.[1]

Nous commencerons par faire un exposé des métaphores d'après les domaines auxquels elles sont prises, pour résumer plus tard en quelques mots l'évolution qui s'est produite.

a) *Métaphores prises à la nature humaine.*

Déjà les chansons de geste connaissent quelques métaphores de cette espèce, p. ex. le *Roland*, où le héros est appelé «le destre braz del cors» de Charlemagne (596, 1195); cp. Rennert, p. 8. Elles sont bien plus nombreuses dans les romans: *Wace* p. ex. désigne Rome par «c h i é s del mont» (Br. 12882, cp. Ducs I. 1235), *Gautier*, son héros Ille par le c u e r, le c i é s, le p i é et t o t l i m e m b r e de l'empereur (I. 4557-63) et Frédéric Barberousse par «le c u e r d'Alemagne» (I. 48). Comme termes de tendresse on les rencontre dans *Chrétien*: Yv. 2550 Vos qui estes mes c u e r s et m ' a m e.[2] — *Wace* dit R. II. 493 La terre me nurri en sun s e i n (Cp. Ducs I. 1073 Terre n o r r i c e). *Chrétien* appelle une porte g o l e (Cl. 1972), dit qu'on est a v u g l é de convoitise (G. d'A. 896). On trouve plusieurs fois l'expression m e t r e a r i e r e d o s (Th. 4615, Er. 2874, I. 290, Yv. 5952; cp. encore Part. 1888, 4060) et la variante a r i e r e m a i n g e t e r (Lanc. 3717) au sens d'«abandonner», etc., mais la première locution se rencontre aussi Alisc. 2224, Saisnes 77. — Notons enfin une métaphore propre au style courtois: *Benoit* dit que l'amour rend s o r t, c e c e m u (Tr. 22131). — Voir encore Tr. 14061 (= Ducs 14895, 18527), 15180, Ducs 12142, 15383 s., 28838, Thomas 2003, Marie Pr. 45, Yon. 45, Fr. 88 (les deux derniers passages renferment des locutions bibliques), Cl. 196, 406, G. d'A. 1886, Perc. 2518.

b) *Animaux.* Les noms d'animaux servent souvent de termes injurieux. On en trouve des exemples aussi dans les épopées, où c h i e n et l i s s e semblent être les termes les plus

1. Comme la *Chronique des Ducs de Normandie* est assez riche en métaphores et comme elle a, on le sait bien, certains rapports avec le *Roman de Troie*, nous en tiendrons compte parfois dans l'exposé qui va suivre. Nous renverrons aussi aux livres de MM. Stössel et Binet pour les analogies avec la poésie lyrique.

2. Cp. Amad. 1724.



usités.[1] — Dans nos romans il y en a une grande variété: beste (Ducs 24337, G. d'A. 3249), lous (Tr. 8369, 15477, 21102; I. 5397), chien (Br. 8021, Ducs I. 1691, Perc. 7334), mastins (Br. 15033), chaelet (Tr. 29647), gaignon (I. 2069), givre (Bér. 1214), huan et fresaie (Thomas 879-83, 906, 917, 920). — Dans *Troie* Hector et ses adversaires sont appelés li senglers et li chien (Tr. 12233). Cp. I. 609, où la métaphore tient de la métonymie, et Th. 4664, 67. — Une métaphore un peu obscure se trouve dans *Eracle*. Une jeune fille a les dehors très attrayants, mais Eracle s'aperçoit que les apparences sont trompeuses:

2251 Bien set sen estre et sen traïn,
Le goupil qui tapist en l'ombre,
Qui durement le chose encombre.

Goupil doit signifier ici les défauts de la «pucele», le renard étant le type de la malignité et de la ruse.

Signalons encore le premier emploi de coe au sens de «suite de personnes» (Th. 5261) et l'expression encontre poil aler (I. 6231), dont Godefroy ne cite qu'un exemple bien plus récent. Voir encore En. 8570, Bér. 3918.

c) *Plantes*. Une des rares métaphores de cette catégorie qu'on trouve dans les chansons de geste est fleur au sens d'«élite». Elle y est d'autant plus fréquente et ne l'est pas moins dans nos romans. *Benoit* dit p. ex. qu'Hector est «de toz vaillanz la flor» (Tr. 10210), que Troïlus est «la flor de chevalerie» (ib. 5443), etc., ou, avec une construction qui nous semble fautive: «flor ert d'autres dameisiaus» (ib. 30014), mais qui est très répandue (cp. Gaimar 3790, En. 7400, Tr. 15274, Pir. 283, Er. 3819, Stössel n° 56). Une variante moins usitée de cette métaphore est donnée dans Tr. 11932: de beauté porte la flor (cp. Br. 10776, Stössel ib.). — A force d'être employée, cette locution a dû perdre presque tout à fait son caractère de métaphore. *Chrétien* l'a évidemment trouvée trop banale, car il ne s'en sert pas.[2] Qu'on ne la trouve pas dans les *Lais* de *Marie* non plus, c'est probablement un pur hasard, car elle est dans ses *Fables* (Pr. 31). — *Chrétien* et *Marie* l'emploient d'une manière plus originale.

1. Voir Rennert, p. 40. Ajoutons-y mastin (ChdG. 260).
2. Ni *Raoul de Houdenc* non plus.

Chrétien dit de Cligés que «An la flor estoit ses aages» (Cl. 2764), et *Marie*, de Guigemar, qu'il est «En la flur de sun meillur pris» (Guig. 69).

Moins fréquent est l'emploi de fleur au sens de «belle femme»: Tr. 20798 (Polyxène), Er. 3802 (fleurs d'esté: Athénaïs), Erec 6617 ss. (Grosse, p. 158). Cp. déjà dans *Gaimar* (3662) et l'*Alexis* du XII[e] siècle (4).

Que la femme soit appelée une rose, c'est un des lieux communs de la poésie lyrique, mais dans les romans qui nous occupent, cette idée ne sert en général que de terme de comparaison (elle est employée comme tel aussi dans les chansons de geste). *Gautier* fait exception: voyez Er. 2396, I. 3642 et, sous la forme fleurs de rose, Er. 3136, 4292; de même que l'auteur de *Piramus* (282).

Gautier aime d'ailleurs à donner à ce mot d'autres sens métaphoriques: la rose désigne ainsi la bonne femme, dont le contraste est qualifié d'ortie (Er. 1276). Les mêmes termes désignent en plus les bonnes et les mauvaises qualités d'une femme (Er. 2508-11)[1].

Le lis sert aussi parfois de terme de tendresse, en parlant d'une femme: Pir. 282, Ducs 24894 (cp. Stössel n° 50). La rose et le lis désignent les couleurs des joues de Soredamor (Cl. 818); cp. Phil. 152.

Le verbe florir au sens abstrait est fréquent: Marie Pr. 6 (cp. ib. 8 espandues ses flurs), Tr. 24, Ducs 24893, Er. 6539, Cl. 2968[2]; il en est de même de germe et de germer: Tr. 24, G.d'A. 1401; de racine, raïz, anraciner: Th. 5110, Br. 1932, 4009, R. III. 11349, Ducs 12739, 28838, Marie Pr. 46, I. 5320, Phil. 444, G.d'A. 900, 1402; cp. frutefier Tr. 24. — Pour quelques autres métaphores, voir Th. 5110, En. 6196, Tr. 22551, 22936, Ducs 12739, Marie Fr. 349 s. (jeu de mots), Er. 174, Cl. 2379.

D'inspiration biblique sont probablement quelques métapho-

1. Cp. l'antithèse rose-ortie Amad. 3595, Guiot de Provins, Bible 2661 s. Voir aussi sous Comparaison.

2. Flori = chenu est une expression courante dans l'épopée. Cp. aussi Th. 4634, Marie G. 255, Ducs 14936, etc.

res isolées dans *Eracle*. Une jeune fille semble être sans défaut, mais Eracle voit bien qu'elle ne tardera pas à dégénérer:

2402 Qu'il est bien certains et seürs
Qu'ainz que li fourmenz soit meürs
I vendra tant de gargerie
Que li moissons sera perie.

Dans un autre passage, *Gautier* dit qu'aucune des jeunes filles qui prétendent à la main de l'empereur, ne manque d'areste (Er. 2271). Areste, c'est la barbe de l'épi du blé et désigne ici «défaut», «vice».[1] — Dans un troisième passage, Athénaïs dit d'elle-même qu'elle est du blé pourri (Er. 4879 ss.).

Finissons par signaler quelques métaphores originales relevées dans *Chrétien*: Cl. 2788 Cist ot le fust atot l'escorce, ce qui veut dire: il n'avait pas seulement les dehors attrayants mais aussi des qualités de grande valeur. Le mot escorce est employé dans un autre sens Cl. 5204, de même que fust Lanc. 3180.

Les métaphores dont nous avons rendu compte ici, sont presque toutes étrangères aux chansons de geste (cp. Rennert). — On remarquera que *Gautier* et *Chrétien* présentent le plus grand nombre d'expressions originales.

d) *Minéraux*. Les minéraux ne donnent pas beaucoup de métaphores. Dans les chansons de geste, les exemples manquent, excepté dans *Jean Bodel*, qui cherche toujours à être original. Pour nos romans, on n'en trouve que dans les plus récents. Dans *Gautier*, l'or désigne l'excellente Athénaïs et est employé d'une manière assez hardie: Er. 4803 Quant l'ors en se char se delite (cp. Stössel nº 66). Puis, l'or et l'argent désignent les bonnes qualités de la femme, le cuivre et le plomb, les mauvaises (Er. 2227 s.).[2]

Une métaphore appartenant à la terminologie religieuse est gemme pour «personne sainte» ou simplement «personne de mérite, vertueuse». On la trouve dans les deux romans de *Gautier*: Er. 2732, I. 80, et dans *Ducs*: 17782, 26536.[3] Cette chronique

1. Cp. cependant le ms. T, selon lequel areste serait une litote.

2. Voir aussi Comparaison.

3. Cp. Alexis 76 c (voir la note), Phil. Best. 5, Gaimar 4648, Fl. et Bl. 482, 729. Comme terme de comparaison Marie El. 1022 (cp. Fl. et Bl. 2880, Comte de P. 1702).

emploie encore safir et escharboncle pour désigner des gens de qualité (26540-42, cp. Stössel n[os] 63, 64). — Dans *Cligés* queuz (= pierre de touche) est employé au sens figuré (4252).

e) *D'autres domaines de la nature, surtout eau, feu, lumière.*

Les idées de grêle et de pluie qui sont employées métaphoriquement: Th. 5362 s. gresle De saietes, 4414 Et de saietes si grant pluée, se retrouvent fréquemment dans les chansons de geste mais seulement comme termes de comparaison (cp. Rennert, p. 61, 69). Il en est de même d'une autre image dans le même roman: «La ou il vont passe tempeste» (8760). — Les métaphores qu'on trouve Tr. 12175 (paluz) et Br. 13007, 13379 (ruissax) sont du pur style épique.

«Fontaine» est employé métaphoriquement par *Gautier* qui appelle Dieu «fontaine de misericorde» (Er. 5304), et par *Chrétien* qui déclare que la convoitise est «la doiz et la fontaine» de tous les maux (G.d'A. 901). — Dans *Chrétien* on aura encore à noter: Cl. 4340 Ele ne trueve ne fonz ne rive El panser, etc.; Yv. 2950, où l'aliénation mentale d'Yvain est appelée «la rage et la tanpeste». Voir encore Cl. 2080, Yv. 4546, Lanc. 4405 s., Cl. 6515, G.d'A. 1312 (cp. Ducs I. 515).

Très souvent, les expressions esprendre, ardre, embraser, enflammer, eschalfer, atiser, chaut, etc. sont employées métaphoriquement, p. ex. seiz les art (Th. 3102), d'ire embrasez (Tr. 11281), de joie eschalfast (Marie L. 596), sa volantez l'esprant De faire - - (Cl. 1112), etc. Les exemples abondent dans tous nos romans; ils présentent la plus grande variété dans *Chrétien*. Ces locutions sont aussi familières aux chansons de geste, quoiqu'on ne les trouve pas dans les plus anciennes. — Elles appartiennent aussi à la terminologie courante de l'amour. On trouve partout dans nos romans des expressions comme celles-ci: li feus d'amor (En. 1271, 8200), la flame de Venus (ib. 809), Li cuers de fine amor esprent (Tr. 1279), reschalfee Del feu dunt Guigemar se sent Que sun quer alume e esprent (Marie G. 390 ss.), etc., etc. Même *Thèbes* et *Brut* en présentent des exemples isolés: Th. 4470, Br. 7161.

Notons spécialement:

Tr. 17554 L'a cuit el cuer une estencele
Que ja par li nen iert esteinte.

Cette métaphore se trouve aussi Marie L. 118.[1]

Une trope vraiment originale est donnée par *Chrétien* qui dit d'Alexandre et de Soredamor qui se cachent mutuellement leurs sentiments:

Cl. 603 Si se cele et cuevre chascuns,
Que il n'i pert flame ne funs
Del charbon, qui est soz la çandre.
Por ce n'est pas la chalors mandre, etc.[2]

Cligés présente aussi un emploi original de brese (= braise). Le poète déclare que les Grecs et les Romains sont maintenant oubliés: 43 D'aus est la parole remese Et estainte la vive brese.

Cp. aussi Er. 4757-59.

Chrétien surtout donne au verbe esteindre des sens différents (comparez les exemples cités), p. ex. «tuer» Cl. 1952, «mourir» Cl. 5341, «détruire» Cl. 5799, «pâlir» (au sens figuré) Cl. 5012, Lanc. 5798. Cp. Tr. 13464, Ducs 13739.

Freit (= froid) désigne parfois «triste» dans les romans antiques: Th. 9302 Freit message, cp. ib. 9731, En. 6172, Tr. 2902; «mort» Tr. 4312, 8626, etc., Ducs II. 542 (= Raoul dC. 741). Pour quelques métaphores analogues, voir Tr. 17564, Perc. 4084.

Les idées qui ont trait à la lumière servent parfois de métaphores. Comparez d'abord ce qui est dit d'esteindre cidessus. — *Benoit* dit que Polyxène est «La resplendor de beauté fine» (18071, cp. 18077, 20713), et *Chrétien* parle dans *Cligés* de «la luors de sa biauté» (2749) et du «rais de lor biauté» (2757, cp. Stössel n° 73). Pour relever la beauté supérieure de Fénice il dit encore: Cl. 5842 D'une clarté, d'une lumiere Avoit Des le monde alumé. D'inspiration biblique sont quelques expressions analogues Marie Yon. 158, I. 2681 (cp. Phil. Best. 539 s.).

Le verbe enluminer au sens abstrait d'«illustrer» (Tr. 18077, Er. 8, Cl. 194) est un lieu commun.[3]

1. Cp. Amad. 244 et Binet, p. 33. Les passages Tr. 17552-55, Marie L. 117-19 et Amad. 244-46 se ressemblent beaucoup.

2. Cp. un passage analogue dans le *Dit de la Rose* (Bartsch-Hornung, Chrestomathie, p. 607, 36 ss.), qui l'a probablement emprunté à *Cligés*.

3. Cp. Rennert, p. 4, Rol. 535, Pèl. 161, Gaimar 3666, Binet, p. 33.

O m b r e au sens de «prétexte» se trouve Th. 4118 et En. 9849. *Gautier* emploie d'une manière curieuse le même mot pour rendre l'idée que renferme l'hyperbole biblique de la paille et de la poutre:

Er. 5066 Et voient es preudomes l'o m b r e
De cele rien qui les encombre:
Ne voient pas dont l'o m b r e vient,
Qui si trés près des cuers lour tient.

Les c o u l e u r s donnent peu de métaphores. On aura à remarquer l'apostrophe «A! beaus enfes, béle c o l o r» dans *Thèbes* (2369), (cp. Ducs 24874 et Athis 3125), et dans *Ducs* (14046) b r u n e pour «défavorable», en parlant de Fortune. Voir aussi quelques locutions probablement populaires dans *Wace*: R. II. 2766, 2572 (cp. Chron. asc. 93), 3461.

f) *Idées de puissance.* Ces métaphores sont fréquentes dans les descriptions de l'amour. La plupart sont des lieux communs originaires de la poésie lyrique et dont on peut voir des parallèles dans le livre de M. Binet. Elles ne se trouvent pas encore dans *Thèbes*, mais l'auteur d'*Eneas* les connaît bien. Il parle du d a n g i e r de l'Amour (8653), de sa b a i l l i e (8647, etc., cp. Cl. 3012), de son d e m e i n e (8656), dit que l'amoureux est e n s a t a i l l e (= impôt, 8078) et que l'Amour l'a s a i s i (8656, cp. Tr. 4361, 17670, Ip. 784). *Benoit* en donne d'autres encore: l'amoureux appartient à la m a i s n i e e de l'Amour (13699, 18022, cp. Marie Eq. 58), le s e r t (13698, cp. Ip. 8765 s.), reçoit de lui des f i e u s (= fiefs, 18006)[1], un g u e r r e d o n (13695), une r e n t e (18020, cp. I. 1244), est dans sa p r i s o n ou dans celle de la belle (1597, cp. I. 1351, Yv. 1922-42, Ip. 784); l'Amour lui a b a s t i un p l a i t (22257, cp. Marie G. 526, L. 366), porte un v e r j a n t (17572, cp. Binet, p. 43) par lequel il lui fait p r e n d r e t e l d e c e p l i n e (= tourmente, 17570). — Dans *Eneas*, la malheureuse Lavinie veut s e c l a m e r de l'Amour cruel (8194) et se demande: 8197 Sor cui m a i n t il? En quel jostise? c'est-à-dire: «de quelle jurisdiction est-il?»; dans *Troie*, Polyxène se plaint (S'en est-clamee, 20719) de son amant chez l'Amour,

1. Dans *Piramus*, Thisbé a reçu un «fief» de son «ami»: après s'être plainte des souffrances que lui cause l'amour, elle s'écrie: «Tel f i e f tieng je de mon ami.» (306).



qui va infliger au coupable une rude penitence (20723).[1] Pour d'autres locutions, voir encore Pir. 436, Er. 5987, I. 3408, Cl. 2896, 3867-71, Lanc. 717, etc.

Thomas qui est remarquablement libre de toutes les métaphores courantes, n'en donne qu'une seule. Tristan dit à Ysolt:

2713 Liges hum vus est e amis.

Par une expression analogue *Gautier* désigne les rapports des apôtres au Christ (Er. 5201).[2]

En dehors du domaine de l'amour on trouve encore des métaphores de cette catégorie Br. 12808, Tr. 804, Ducs I. 1628, 1773, Bér. 826, Marie El. 466, I. 5792, Cl. 164, 193, G.d'A. 933.

g) *Guerre et chevalerie.* Une espèce de métaphore assez fréquente dans nos romans mais qu'on ne trouve pas dans les chansons de geste est celle-ci: Th. 4443-46: nostre geude (= infanterie) - - seit nostre fortérece, ib. 9482 Nos n'avïons meillor escu (que Parthénopée), ou, substituée à une idée abstraite: Br. 4369 Lor hardiment orent por mur. Cp. Tr. 11025, 15366, 20536, 22217, Ducs 8212, 29742, Er. 4371, I. 461 s., 2741, 3539, 3857, 4559 s., 4564 (bien des variantes), G.d'A. 2787, Yv. 2610, 4520 s. I. 461 et Yv. 4520 en présentent l'emploi le plus original.

Tornei est souvent employé pour «bataille» dans les romans antiques et dans *Ducs*, de même que torneier pour «se battre» (il en est de même pour les chansons de geste plus récentes).

C'est surtout *Gautier* et *Chrétien* qui aiment cette espèce de métaphore. Celui-là en a de très expressives, p. ex. Er. 2013 corner le recreüe pour «se rétracter», «changer d'avis», ib. 4520 Et lour fera un tour françois (pour la signification, voir Godefroy, 10, p. 727, col. 1 [3]), ib. 6554 Faite m'en a maint assaillie, pour «prier instamment». Cp. I. 524. Moins réussis sont d'autres passages: Er. 2448, I. 322 ss. (la métaphore

1. Cp. les métaphores analogues chez les troubadours, p. ex. *Bernart de Ventadorn* (28, 9).

2. Pour l'idée que l'homme est le vassal du Christ, cp. Wechssler: Das Kulturproblem des Minnesangs, p. 26, Frauendienst und Vassalität, ZfrSpr., XXIV, p. 163.

3. Peut-être faut-il lire d'après le ms. B: Il li fera un tour françois. La métaphore aurait alors un sens équivoque (cp. God., ib., col. 2).



du dernier passage est bonne en elle-même mais combinée peu heureusement avec une autre). De *Chrétien* il faut citer G.d'A. 2374 Tuit li vant orent triue prise, Cl. 2119 blesce = tourmente, et encore Erec 3738, Cl. 3480, G.d'A. 903, Lanc. 2503, Yv. 1474. Des autres romans, il n'y a qu'à citer Tr. 11030.

Il faut aussi rappeler toutes les métaphores qui ont trait à l'amour. Elles n'apparaissent pas encore dans *Thèbes*; mais l'auteur d'*Eneas* développe l'idée des flèches dont l'Amour blesse les hommes (voir Faral, p. 143 ss.). L'auteur de *Piramus*, ce petit conte assez vieux en date, à ce qu'il paraît, parle aussi de la sajette (29) qui blesse (toucha 14, 491; navra 45) et cause des plaies (119, 194). Ces métaphores reviennent plus tard dans la plupart de nos poètes. On en trouve encore d'autres, p. ex. Phil. 238 Amors a vers lui prise guerre; l'Amour livre un assalt (En. 8638, Cl. 933, Ip. 951); «Doubles escuz ne double broigne» (Pir. 28), ni «escuz, haubers, espee» (Tr. 17579-81), ni «chastels ne tors, ne halz paliz ne granz fossé» (En. 8634 s.) ne valent rien contre lui, car

En. 8639 Parmi set murs traireit son dart
Et naverreit de l'altre part.

Il fait lever des batailles dans le cœur de l'homme (Tr. 18142, Marie G. 380, Er. 3497, 3532, 4777, I. 1213, 6260, Ip. 562). Dans *Philomena* il est dit de lui qu'il «retient noviaus soudoiiers Et done a toz igaus loiiers» (407 s.).

Signalons enfin l'emploi de tour dans *Eracle* (2391) et celui de forterece dans *Cligés* (3368), les deux fois pour désigner la «dame» et avec une signification accessoire équivoque.

On trouve dans Binet des exemples analogues.

h) *Commerce, communications, métiers.* Les expressions vendre, comparer, acheter, paiier, coster, etc. avec ou sans le complément de chier sont des métaphores tout à fait pâlies à force d'être répétées. Elles sont aussi fréquentes dans les romans que dans les chansons de geste. Elles appartiennent surtout à la terminologie de bataille mais sont d'ailleurs employées dans d'autres cas encore (voyez p. ex. Grosse, p. 130). Un peu moins usités sont marchié (Tr. 11580) et bargaigne (Ducs 8641) pour «bataille». On trouve ces mots avec d'au-



tres significations métaphoriques Ducs 15409, Marie Eq. 156, Bér. 1080 s., 3196, Er. 3785, I. 225.

D'un autre genre sont les métaphores suivantes qu'on trouve dans *Gautier* et *Chrétien*:

Ille 5072 Mout lor fait rendre ciere usure
Des tors, des hontes et des lais.

Cp. I. 3518.

Lanc. 878 Et dit que mal randra la dette
De la voie qu'il a anprise;

Yv. 6259 Bien m'an avez randu le conte
Et del chatel et de la monte.

Cp. Cl. 4086. Les deux derniers exemples sont pris à des scènes de bataille. Notons aussi Tr. 19750: le corps (ou la vie) est appelé un chatal (= capital).

L'issue heureuse ou malheureuse d'une entreprise est souvent exprimée ainsi: «Qu'a mout buen port sui arivez» (Lanc. 1583), «A con mal port sont arivé» (I. 604). Cp. Tr. 11799, 20601, Ducs 2340, Er. 866, 5083, Cl. 384, G.d'A. 1858 (Rennert donne aussi deux exemples pris aux *Aliscans* et aux *Enfances Vivien*). *Benoit* a développé cette idée d'une manière heureuse. Il dit au milieu de son roman:

Tr. 14943 Mout par ai ancore a sigler,
Quar ancor sui en haute mer.
49 Ceste [uevre] me doinst Deu achever,
Qu'a dreit port puisse ancre geter!

Pour d'autres métaphores prises au domaine de la navigation, voir Tr. 27623, 27640 (cp. CorL. 887), Ducs 8972 s., I. 5007.

L'idée de route sert de métaphore de manières différentes: R. III. 988 en male veie = dans le péché (cp. ib. 389, 391, Bér. 2184, Perc. 2012, 3482); Br. 1915 Il est entrés en fole rote = il est cassé; Marie L. 134 en dreite veie = bien à l'aise; Er. 3263 eskiver le mal pas = le péché; I. 2314 Venu fuissons a mal passage = nous serions mal tombés. *Chrétien* dit Yv. 165:

Les oroilles sont voie et doiz
Par ou s'an vient au cuer la voiz.

Voir encore Tr. 17649, Th. 5594, Br. 9587.

Les métaphores appartenant au domaine des métiers ne sont

pas nombreuses. On en trouve les plus remarquables dans *Gautier* et *Chrétien*. Celui-ci dit Cl. 4862: De son escu a fet anclume, c'est-à-dire: frappe dessus; ib. 6566 forgiee s'applique à «ma volanté» (6565); dans ce passage: G.d'A. 1438 de la forge Dan Goncelin, forge veut dire «naissance»; les vers suivants:

G.d'A. 1398 Par Nature ont totes les limes
Dont il se liment et escurent

expriment l'idée que les enfants d'un bon naturel ont eux-mêmes les moyens de s'améliorer.

Les exemples de *Gautier* se rapportent à l'amour. L'amoureux devenu «jaune et pale» par les tourments causés par l'Amour, compare celui-ci à un peintre:

Er. 3998 Mais mout est jaune te tainture
Amours, tu ses mout de painture:
Tu en as si mon cuer vestu.[1]

Une autre fois c'est un blïaut terrible — dont nous parlerons plus amplement sous Allégorie — que l'Amour a tissé pour Ganor:

I. 6262 Lasse! Quel blïaut me vesti
Amors qant Illes m'acointa!
Ele cosi, ele empointa- -.
6271 Amors meïsme le tissi.

i) *Vie rurale.* Commençons par noter l'emploi de semer dans des acceptions variées. Les passages suivants Th. 7938 Vos paroles semez en sable, Br. 14066 Tant est ore semée en parfonde, Cl. 1036 en la mer semé signifient tous: «faire qch en pure perte». *Chrétien* fait preuve d'originalité en disant qu'il «sème et fet semence D'un roumanz» (Perc. 7 s., cp. v. 9) et que les baisers sont «de lermes semé Et de douçor anbaussemé» (Yv. 27 s.).

La chasse et la pêche donnent lieu à bien des métaphores. Un lieu commun est chasse pour «poursuite» (Tr. 7564, Cl. 2948, I. 441, 971, etc.). Il en est de même des verbes chacier, porchacier au sens abstrait (p. ex. Th. 7073, Ducs 15251). Extrêmement fréquentes sont encore des expressions comme celles-ci: prendre a la piege (Tr. 17946), entrez sué en fo-

1. Cp. Tristan, t. I, p. 154 (récit de *Gottfried*): «c'est l'Amour qui les peignait, etc.»

le briche (= je suis mal tombé, Th. 7733), etc. Cp. R.III. 2518 (laz), Ducs 12183, 14908, etc., Er. 1072 (prendre al laz), 3178 (enlaciez), Cl. 6472 (en male trape). — Elles appartiennent aussi à la terminologie érotique (cp. Binet, p. 30). *Thèbes* ne connaît pas encore cet emploi, mais l'auteur d'*Eneas* dit v. 8060: Or est chaeite es laz d'amor.[1] Dans *Troie* on trouve de telles locutions jusqu'à huit fois (1294, 15015, etc., etc.), puis Pir. 421, I. 912, 1353, Erec 2563, Cl. 3804. Comparez encore Yv. 1359 (la proie de l'amour).

Une idée analogue est exprimée par cette métaphore:

En. 9948 Ja m'a Amors pris a son aim;
Il m'aescha de la pucele

(aeschier = amorcer).[2] Cp. Tr. 17600 s., Pir. 413, G.d'A. 1286,88, I. 1266, 4202 (*Gautier* est peu heureux dans l'emploi de cette image).

Notons encore ces expressions inspirées par la fauconnerie:

Cl. 494 Se sa biautez mes iauz reclaimme
E mi oel traient a reclaim.

Cp. Pir. 411 (voir la note).

Une des rares métaphores dont *Thomas* orne son style, est un terme de vénerie: 115 Ne dei pas por ço curre al change (changer d'amour), cp. 1105 et, dans un autre sens, 333. Curre al change signifie au propre «substituer en cours de chasse une bête nouvelle à la bête lancée d'abord» (Tristan, II, p. 409).

Pour d'autres métaphores, qui n'ont pas trait à l'amour, voir Tr. 21482, Ducs 16852, G.d'A. 1289, Er. 2283, 4635 (fâcheuse confusion de métaphore et de comparaison), Cl. 4908-10 (avec jeu de mots), Yv. 6498 (dans les trois derniers passages c'est le terme mue qui présente des significations différentes; cp. Mon.G.II. 520).

j) *Le manger et le boire.* Les mots mes (= mets) et sauce sont surtout très usités dans quelques-uns de nos romans. *Gautier* dit des Grecs serrés de près dans la bataille: Or ont li Greu mout felon mes (I. 2702), et dans une autre scène analogue: Ainc

1. Pour l'origine de cette métaphore, voir Faral, p. 147.
2. Cp. Faral, ib. — Ducs 2130 cette métaphore est appliquée au Diable.



n'usa mais si aigre sausse (Er. 5841).[1] Cp. Bér. 4146 (sause), Cl. 3570 (mes). Dans *Guillaume d'Angleterre*, *Chrétien* fait une longue dissertation sur les deux sausses, l'une bonne, l'autre mauvaise, que la Nature donne à boire à l'homme (1366-80), c'est-à-dire le bon ou le mauvais naturel dont l'homme est doué. Nous citerons quelques vers:

1370 An l'une agirofle et canele
Et cardamome et noiz muscates.
1374 Et l'autre est si mal atanpree,
Qu'il n'i a çucre ne miel;
D'escamonie est et de fiel,
Et de venin et de tossique, etc.

Cp. ib. 1490 s. Voyez encore une autre acception de sauce Yv. 2854. Pour d'autres métaphores, voir Tr. 8370, Ducs 15363 s., 15385, 20972, I. 54,1856, Phil. 256, 842, 965, Yv. 4074.

Les idées de beivre et de seif sont parfois substituées à d'autres: Th. 6401, Tr. 14179, 27577, G.d'A. 1400, Ip. 4578, 5642; se saoler se dit souvent — comme dans les chansons de geste — pour «passer son envie de qch»: Br. 10711, R. III. 2425, Pir. 58, G.d'A. 3210; cp. saos Phil. 1384. Ivre signifie «bête», «fou» I. 4292, et enivrer est pris au sens abstrait Erec 3418, 3540.

De telles expressions sont souvent employées dans les descriptions de l'amour. En baisant le fils d'Énée, Didon mortel poison beit (En. 811, cp. 1259, 818, 819), et «ele i a pris mortel ivrece» (ib. 821); les hommes fascinés par les reines «Circès e Calipsa» (Tr. 28709) sont d'eles embeüz (28733). L'auteur d'*Eneas* parle encore du miel de l'Amour (8222), *Chrétien*, de son çucre et de ses bresches (= rayons de miel, Yv. 1356).

Finissons par relever quelques métaphores assez recherchées: Lanval et son «amie» sont à table:

Marie L. 185 Un entremés i ot plenier,
Qui mult plaiseit al chevalier:
Kar s'amie baisout sovent
E acolot estreitement.

Cp. Erec 5589.

1. Il y a des parallèles de ces métaphores dans les chansons de geste (Voir H. Spamer, Die Ironie im altfranz. Nationalepos, Strassburg, 1914, p. 3, note 4).

Chrétien dit des baisers que se donnent Erec et Énide:

Erec 2099 Et lor cuers dedanz an aboivrent,

et de Fénice, qu'elle a sur sa langue «an leu d'espece» (Cl. 4373) les mots d'adieux de Cligés et qu'elle ne se soucie pas «D'autre mes ne d'autre bevrage» (4382). Cp. encore ib. 4078-80, Phil. 601.

k) *Maladie, mort, etc.* Nous aurons à citer ici une métaphore employée dans *Thèbes*: fievre pour «peur» (1641).

Les idées de «poison» et d'«amertume» sont substituées à celles de «vilenie», d'«infamie»: venim Ducs II. 695, etc., Yv. 88; fiel Ducs 3098, R. II. 1104, Phil. 966; escamonie Yv. 616; cp. aussi la catégorie précédente.

Il faut surtout rappeler des locutions appartenant au domaine de l'amour. Nous avons déjà vu que l'amour est appelé un poison (voir la catégorie précédente). C'est un des lieux communs de la poésie courtoise que de décrire l'amour comme une maladie, qui peut être mortelle, si l'Amour et la personne aimée ne la guérissent pas. Ce thème a été spécialement développé par l'auteur d'*Eneas* (voir Faral, p. 133 s., cp. aussi sous Périphrase) et se retrouve dans la plupart des autres romans (pas encore dans *Thèbes* ni dans *Béroul*).[1] Nous n'insisterons pas là-dessus, et nous nous contenterons de signaler une expression originale dans *Chrétien*: Cl. 3912 sa plaie li reoncle, c.-à-d. la blessure causée par l'amour se tuméfie. Cp. ib. 765.

Pour d'autres expressions qu'il faut classer sous cette catégorie mais qui n'ont pas trait à l'amour, voir Tr. 3685, Ducs I. 723, En. 4901, 4929, I. 739, Lanc. 5778, Perc. 4084.

l) *Religion, enseignement.* Il y a surtout à citer quelques passages de *Gautier* et de *Chrétien*. Celui-là dit des seigneurs qui ne s'intéressent pas à la poésie, qu'ils appartiennent à un ordre monastique dont les règles portent qu'ils doivent mépriser la littérature:

Er. 33 Il tienent ordre et ont tel riule
Que il ne prisent une tiule Chançon ne son ne rotrouenge.

---

1. La même idée donne naissance à des comparaisons: En. 7918 Une fievre quartaine valt, Pire est amors que fievre ague. Cp. I. 5228.



Il faut comparer à ce passage G.d'A. 974 ss.: les marchands injurient le roi Guillaume en disant:

Cil est, ce cuit, mestre de l'ordre
Des omecides, des murtriers, Abes an est ou celeriers.

C'est une allusion à la secte des Assassins, comme le fait remarquer M. Förster (voir la note de la grande édition).

D'autres métaphores se rencontrent Marie Yon. 92, Er. 1231, G.d'A. 969, Er. 4699, I. 10 (expression embrouillée et recherchée, cp. Ip. 5520), I. 1128.

Dans *Chrétien* les idées religieuses contribuent encore aux métaphores de l'amour. Le poète appelle ceux qui sont subjugués à l'Amour «Li deciple de son covant» (Yv. 16), comme si l'Amour avait institué un ordre monastique; il dit (Cl. 5717) avec un jeu de mots (cp. 5714) qui devait paraître blasphématoire à cette époque, que le dieu qui pourrait guérir Fénice, ce serait Cligés: C'est ses des qui la puet garir.

Quelques métaphores appartenant au domaine de l'enseignement sont d'un certain intérêt. Dans *Eneas* l'Amour est représenté comme un professeur sévère. Aussi Lavinie se plaint-elle de lui:

8183 Amors a escole m'a mise,
En poi d'ore m'a molt aprise.
Amors, molt sai bien ma leçon;
Or ne m'as leü se mal non,
Del bien me redevreies lire.

Cp. encore ib. 8212-16, 8431-35. La même idée se retrouve

Tr. 8450 En Amors a trop grevos maistre;
Trop par lit grevose leçon,

et Cl. 684 (mon mestre), 1028 (a escole).

Chrétien emploie aussi — en dehors des descriptions de l'amour — l'expression metre a escole pour «faire des remontrances»: Cl. 2292; cp. Lanc. 3199, Yv. 1797.

m) *Idées de lieu et de hauteur.* Il est fréquent dans la poésie lyrique de désigner la «dame» par un mot qui rend l'idée de lieu (cp. Binet, p. 31, Stössel, n° 115). On trouve cette métaphore, depuis *Eneas*, souvent dans nos romans: En. 8676 En fol leu ai torné m'amor, Tr. 19437 Qui en tel lieu ont lor cuer mis. Cp. En. 9908, 8373 (aillors), Tr. 19736 (aillors), 20279 (la), Thomas 2597 (la), Marie Eq. 158, Er. 3768, 4209 (la), I. 1312, 1400.



— En dehors du domaine de l'amour on trouve cette métaphore moins souvent: Er. 3502, Perc. 9.

L'idée de hauteur est souvent employée pour désigner les conditions d'une personne. Probablement, la plupart de ces locutions sont inspirées par l'idée de la roue de Fortune si populaire au moyen âge. Cela saute aux yeux dans ce passage de *Thèbes*:

4931 Vostre roéle a hué failli,
Vostre maistre a grant saut sailli.

Cp. Tr. 10056 Onc mais si mal saut ne feïstes, Er. 2775 Ne fist nule si riche saut. Voir encore En. 8203, Ducs 14050, R. II. 2751, 2867, Bér. 410 (cp. 788, jeu de mots), Er. 5207, Ip. 4608. Pour les manières d'expression, comparez les passages où il est explicitement question de la roue de Fortune (En. 692, Tr. 25218 s., 25222 s.).

Très fréquentes sont encore les expressions estre desus (Th. 8491, Tr. 25069, etc.), metre el desoz (Ducs 18023), et d'autres analogues. Cp. R. III. 4212, Er. 1521, 2845, 4111, I. 2561, Lanc. 1783, 3845, etc.

Dans la même sphère d'idées rentre cette métaphore relevée dans *Guillaume d'Angleterre*:

2225 Tost porroie si haut monter
Que l'an me feroit mesconter
Trestot les degrez an desçandre,
Si me feroit un bel saut prandre,[1]

et une autre qu'on trouve dans *Eracle*:

1518 Or est il mout en bas degré,
Mais Deu le metra en plus haut.

Cp. ib. 3089, 5204, I. 5371.

Comparez encore l'emploi analogue de point: Er. 2675, 2861, 4961.

Pour quelques autres expressions de cette catégorie, voir En. 7390, 8321, Tr. 19683, Pir. 293.

n) *Jeux*. Le mot jeu employé au sens de «bataille» est fréquent dans les chansons de geste mais ne se trouve pas encore dans les plus anciennes. Cette métaphore jouit aussi de la

1. M. Förster donne quelques parallèles de ce passage dans une note de la grande édition.



grande faveur de nos romanciers (*Wace* ne l'emploie pourtant pas), p. ex. Th. 3477, 4678, Tr. 7596, 7840, etc.[1]

On trouve encore jeu dans des acceptions plus générales, p. ex. Th. 6122, Ducs 25898, Er. 999 pour «entreprise», Tr. 15816 pour «condition», «situation», Ducs I.644 pour «destruction»; cp. encore Tr. 11244, Er. 1178, 1245.

Pour «tort», «injure», «peine» *Gautier* emploie les expressions geu malvés (I. 702), vilains jeux (ib. 3519), felons jeux (ib. 4458), de même que *Chrétien*, dans *Yvain*, mauvés jeus (1868, 3898), vilains jeus (3129; la dernière expression se trouve aussi dans la partie de *Lancelot* écrite par *Godefroy de Laigni*: voir v. 7094).

Jeu parti pour «choix» est une locution courante (En. 7754, Tr. 21942, etc.).

Jeu appartient aussi à la terminologie courtoise. Pour exprimer que le dieu d'Amour est cruel envers ceux qu'il a subjugués, *Benoit* s'exprime ainsi: Tr. 18005 Amors li mostre de ses gieus. *Gautier* donne la même expression I. 925 (voir la correction dans la note), et *Chrétien* en emploie d'analogues (Cl. 673-78).

On se sert encore de jeu pour désigner les plaisirs de l'amour,[2] de jouer pour «faire la cour à qn», etc., p. ex. R. III. 10292 C'est un gieu qui mult atalente. Cp. Th. 9098, En. 8470, Er. 3609, Erec 2101, I. 3374, Perc. 3537, etc.; dans un sens équivoque: En. 8574, Tr. 13185, R. III. 2859, Marie Eq. 214, Yon. 197, Er. 2128, etc., Lanc. 4692, etc. (de même que joiaus Bér. 3772).

On trouve aussi des termes de jeu, p. ex. «il t'est cheü ambesas» (Er. 6008, cp. Ducs 15296), «Mout lor sont or li de cangié» (I. 5075) pour «tomber dans le malheur». Voyez aussi les euphémismes aux vers 10769 (= 15905, 21139) et 22744 de *Troie*.[3]

1. La même idée a inspiré à *Chrétien* une comparaison très originale (Lanc. 2716 ss., voir Grosse, p. 165).

2. Cp. déjà Guill. de Poitiers, VI, 29.

3. D'après l'avis de M. Förster, enangle au vers 597 d'*Ille* est emprunté à la terminologie du jeu d'échecs (cp. sa note, p. 185). Enangler veut dire «pousser dans un angle, d'où l'on ne peut sortir», et par extension, «serrer rudement» (voir Godefroy). L'acception primitive se trouve dans *Brut* (7296, 14057-60), la secondaire dans ce passage d'*Ille*. Je ne vois pourtant pas la nécessité de regarder cette dernière comme empruntée à la terminologie du jeu d'échecs.



Dans les descriptions de l'amour, nous trouvons aussi des termes de jeu. *Benoit* développe l'idée du jeu parti en disant de l'amour auquel Achille est en proie:

Tr. 20782 Ne sont pas suen li enviail;
Des gieus partiz n'a pas le chois:

«Li enviail» sont les enchères dans un jeu.

Thomas fait un jeu de mots sur la locution changer les dés (1656 s.), et enfin *Gautier* et *Chrétien* donnent chacun une métaphore prise au jeu d'échecs. Celle de *Gautier* est embrouillée. Athénaïs qui a l'intention de tromper son époux en s'abandonnant à Paridès dit:

Er. 4413 Li rois iert matez par sa fierce,
Mais ce n'iert mie par l'aufin.
Par autre iert traiz li jeus a fin.

Celle de *Chrétien* est meilleure. Le jeune Alexandre est heureux d'avoir gagné le cœur de Soredamor:

Cl. 2371 La graindre joie fu la tierce,
De ce que s'amie fu fierce
De l'eschaquier dont il fu rois.

o) *Autres domaines de la vie journalière.* Pour ne pas être trop prolixe nous ne citerons qu'un petit nombre de toutes les métaphores de cette catégorie.

Le verbe bastir est très souvent employé au sens abstrait, p. ex. Th. 1861 basti tal traïson (cp. ib. 3688, *Troie, Wace, Gautier, Chrétien*, etc.). Il est plus rare dans les épopées mais se trouve déjà CorL. 1695, ce que M. Rennert n'a pas remarqué (cp. R., p. 4).

Courante dans la poésie lyrique (cp. Binet, p.32, Stössel, n° 128) mais inconnue aux épopées est la désignation d'une personne (et surtout d'une femme) par miroir. Hélène est appelée «De totes dames mireor» (Tr. 5121, cp. ib. 20714, 26898); Ille est apostrophé par «mireoirs de signorie» (I. 4090); et Énide agenouillée devant Erec qu'elle croit mort, s'écrie: Qu'an toi s'estoit biautez miree (Erec 4639, cp. ib. 440).

Tresor est employé métaphoriquement Er. 4112: En bon ami a bon tresor; cp. Pir. 583, Er. 2226 (ironiquement), I. 2740, Erec 345. Tr. 13491 ce mot désigne «femme vertueuse» (cp. Stössel, n° 131).

L'équitation donne quelques images: Br. 12916 Metons frain à lor angresté (cp. Yv. 4349), Ducs 8946 Sovent en est aguillonez (de le faire), cp. 21028. Signalons les métaphores qui rendent l'idée que l'Amour est monté sur l'amoureux et l'éperonne comme le cavalier son cheval. On en trouve des traces dans *Eneas*:[1]

8691 Trop l'ai laissié sor mei monter,

cp. 8440 et 1203, 1733, 1958, 1968 (arguer = aiguilloner); dans *Troie*:

15017 Trop par sont grief ses chevauchiées;

et dans *Ille*:

3410 D'eures en autre l'i espoint
Si doucement par ces costés.

Un lieu commun est l'emploi des idées de fais, some, laste, etc. pour «difficulté», «embarras», «désagrément» (Th. 4744, 5127, etc., etc., cp. p. ex. Raoul d. C. 2447, 2571). — Dans *Eneas* il est dit que l'Amour charge l'amoureux d'un fardeau (8441, cp. Faral, p. 149), et l'on retrouve la même idée dans *Troie*:

17630 L'amors li a chargié tel fais
Qui mout est griés a sostenir.

Cp. ib. 5436, 19442, 21256, 21635, Er. 3783 s., Ip. 758 s.

L'idée de serrure est employée de plusieurs manières différentes par *Chrétien* (Cl. 4390, Yv. 4632 s., Perc. 3810-13, cp. Grosse, p. 132), toujours par rapport à l'amour[2], une fois aussi par *Gautier*, qui dit de son protecteur, le comte Baudoin:

Er. 6576 Esleü l'ai en mon aumaire,
Et se nus hom pour nul afaire
En desfaisoit le serreüre,
Ja ne trouverai trouveüre, etc.,

c.-à-d. je me suis concilié la faveur du comte, et si quelqu'un réussit à me supplanter, etc.

Il y aurait à citer encore bien des métaphores; *Gautier* surtout en présente plusieurs qui sont originales mais pas toujours réussies (Er. 29, 50, 2255, 2287, 3359 ss.). Cependant, nous nous

1. Cp. Faral, p. 148.
2. Cp. déjà Guill. de Poitiers, IV, 41.

contenterons de dresser dans une note la liste des autres cas qui mériteraient d'être remarqués.[1]

Dans l'exposé précédent, nous avons cherché à donner une idée des domaines principaux dans lesquels nos romanciers ont puisé leurs métaphores, et à quel degré ils ont développé et élargi les données traditionnelles. On voit bien qu'ils contribuent d'une manière très inégale à créer un langage métaphorique. *Wace*, dont les figures de construction étaient d'une variété considérable, se soucie peu de ce procédé de style; *Béroul*, qui diffère sensiblement d'un poète courtois et raffiné, ne l'emploie guère non plus; et *Thomas*, qui sans doute aurait su le manier avec talent, paraît l'éviter à dessein. L'auteur d'*Eneas* et *Marie* font preuve d'une imagination très médiocre dans l'emploi de cette figure — s'il ne s'agit pas des choses de l'amour, où les métaphores sont nombreuses et expressives. *Thèbes*, *Troie*, *Les Ducs de Normandie* favorisent davantage les expressions imagées, quoique leur originalité ne soit pas trop remarquable. *Gautier* et *Chrétien* sont bien supérieurs à tous les autres: d'un côté, le nombre relatif des métaphores s'est augmenté sensiblement, de l'autre, ces métaphores présentent une variété et parfois une originalité que leurs prédécesseurs n'ont pas égalées et qu'on ne retrouve qu'un demi-siècle plus tard avec *Raoul de Houdenc*. Cependant, ils ont en même temps gardé la plupart des lieux communs, mais ils ont souvent cherché à leur donner une nouvelle tournure.

Le maître de ces deux poètes est *Chrétien*. *Gautier* fait peut-être une impression plus originale, mais à force d'originalité il devient parfois embrouillé et obscur et manque de précision, tandis que *Chrétien* garde presque toujours une parfaite clarté. Les efforts de *Gautier* pour rendre son style pittoresque et coloré causent de temps en temps de fâcheuses combinaisons de métaphores

1. *Thèbes*: 940, 2438, 2838, 5098, 5805, 7450, 9730; *Eneas*: 1267, 5430, 8575; *Troie*: 114, 134, 757, 3030, 3711, 12254, 13104, 17556, 18069, 18081, 19542, 27976; *Wace*: Br. 10865, R. II. 1102, 2731, 4189, III. 6264; *Thomas*: 1596; *Marie*: Yon. 89, L. 140, 154; *Gautier*: Er. 49, 3283, 3549, 4000, 5387 s., I. 1890, 2352, 2889, 6035 s., 6202; *Chrétien*: Erec 5652, Cl. 340, 470, 986, 1145, 1784, 4070, 4428, 4560, G.d'A. 2377, 2452, 3092, Lanc. 520, 2142, 2861, 3158, (God. 6330, 6868, 7106), Yv. 96, 4414, 5592, Perc. 7647; *Philomena*: 214, 448; *Ipomedon*: 1460, 5680, 6027, 9612; *Ducs*: II. 691, 9071, 9077, 9078, 12931, 13020, 13320, 14992, 15554, 25898, 34872.



qui rentrent dans des sphères d'idées toutes différentes, p. ex.

Er. 3999 Amours, tu ses mout de painture:
Tu en as si mon cuer vestu.

Ille 322 Or est li ars si entesés,
Qu'il n'i ert ja mes destendus,
Ançois sera mout cier vendus
A tel qui nul regart n'en a.

Dans le dernier passage, *Gautier* veut dire qu'Ille a pris la résolution irrévocable de tirer vengeance de ses ennemis, mais le poète ne s'est pas exprimé d'une manière très heureuse. Cp. encore Er. 2447 s., 4739 s., I. 3578 s.

Chrétien ne se rend coupable de telles négligences que dans *Guillaume d'Angleterre*:

1286 Qui le cuer mon seignor enesche,
Si l'a espris et atisié,
Que bien l'a a son oés peschié;
Mes mes sire a mal oiselé.

Cp. ib. 1400-02.

D'ailleurs, il est digne de remarque que, de tous les poètes, *Gautier* et *Chrétien* présentent les plus grandes analogies pour le choix des métaphores.

Il faut dire deux mots séparément des métaphores qui ont trait à l'amour. Si *Troie* et le petit conte de *Piramus* ne sont pas antérieurs à *Eneas*, c'est ce dernier roman qui, pour la première fois dans la poésie narrative, présente toute la terminologie de l'amour courtois, laquelle est encore inconnue à *Thèbes* et à *Béroul* et que, chose étrange, *Thomas* paraît aussi négliger presque tout à fait, mais qui reviendra, avec des modifications et des développements, dans tous les romanciers postérieurs. En tout cas c'est probablement surtout d'*Eneas* que ceux-ci se sont inspirés pour la composition et pour le style de leurs poèmes, comme l'a démontré M. Dressler dans son étude sur l'influence de ce roman.

2. Métonymie

La **métonymie** embrasse deux notions rapprochées l'une de l'autre par un rapport logique.

M. Rennert fait remarquer (p. 103) que cette figure est peu susceptible d'un développement individuel et que, dans toutes les chansons de geste étudiées par lui, il n'y a guère que des lieux communs. Une comparaison de la poésie populaire avec celle de *Chrétien* et de *Raoul* lui permet encore de constater que ceux-ci ont employé les données traditionnelles avec succès mais sans les développer.

Les romans qui précèdent ceux de *Chrétien* et de *Gautier* se distinguent encore moins des chansons de geste. Le nombre des métonymies y est peut-être un peu plus grand que dans n'importe quelle chanson épique, mais il y a peu d'individualité. De leur côté, *Gautier* et *Chrétien* font parfois preuve d'une certaine originalité.

Les métonymies peuvent être classées sous les catégories suivantes:

a) *La cause est substituée à l'effet et inversement.*

α) L u n e pour «clair de lune» appartient aux lieux communs. On trouve aussi Tr. 930 au s o l e i l et as e s t e i l e s. Cl. 1647 s o l o i l est mis pour «lever de soleil».

Dans *Thèbes* on trouve r a g e pour «acte de fureur» (2300).

Chrétien dit s a p r e m i e r e c h e v a l e r i e (Cl. 1350) pour «ses premiers prisonniers».

Gautier dit I. 2932 Illes se sent mout de la g e r r e (= la blessure). Cp. encore Er. 369, I. 1242 (= Erec 3180), Marie L. 288 (= Er. 135), El. 994, I. 165 (= Perc. 9968), 1136. Voir aussi Grosse, p. 144.

β) Notons particulièrement les passages suivants:

Th. 9309 Son grant d a m a g e et sa grant i r e
Ne te chaut pas ensemble dire

= ce qui a a causé, etc. Cp. ib. 9311, 9316.

En. 1150 Menames nostre d u e l en Troie (c.-à-d. le cheval de bois).

Er. 45 S'om i veut j o i e entremesler (= la poésie qui donne de la joie), cp. I. 3562, 3751.

Er. 5016 Et loai touz jours vostre h o n e u r (= ce qui pourrait rehausser, etc.)

Cl. 264 D'iluec esgardent lor e n u i (= ceux qui leur causent de l'ennui).

Cp. encore En. 2389, 6509, Er. 1172, 4930, I. 3562, 3751, Cl. 4757, G.d'A. 3078, Yv. 1746, 2201, 3750 (cp. CorL. 1844).

Nous relevons encore dans *Wace*: le fruit meur pour «automne» (R. II. 2300); dans *Troie*: hautes ondes pour «mer» (2197); dans *Gautier*: suor pour «peine» (I. 2681), guerre pour «ennemis» (I. 833), le sainte onde pour «le sang de Jésus-Christ» (Er. 5933), figures qui sont peut-être toutes créées par le besoin de la rime.

Ne signalons que pour mémoire l'emploi fréquent de chiere pour «accueil».

On trouve souvent dans nos romans la métonymie dans les termes de tendresse. Il y a déjà dans *Wace* cette apostrophe à la bien-aimée:

Br. 11796 Lasse! caitive, ma dolcor,
Ma joie, mon déduit, m'amour.

Citons encore quelques vers de *Chrétien*. Le père d'Énide dit de sa fille:

Erec 543 C'est mes deduiz, c'est mes deporz,
C'est mes solaz, c'est mes conforz.

Cp. encore Thom. 1341, Marie G. 774, El. 671, Pir. 715 s., 724, I. 3793 s., Lanc. 4443, Yv. 2551, etc.

b) *La matière pour la forme*. Dans cette catégorie il n'y a rien d'original. Fer et acier pour «épée» (passim), marbre pour «objet de m.» (Th. 2870) sont des lieux communs. On trouve analoguement cuévre pour «pot de c.» (Th. 4291), pels pour «vêtements de peaux» (R. II. 1981), eve pour «fleuve» (R. III. 1368, En. 4649, etc.).

c) *Le symbole, le signe caractéristique pour la chose signifiée*. Il y a toujours très peu à remarquer. On désigne «pouvoir», «règne» par corone (R. III. 6797, I. 120), par la croce [de Roem] (R. III. 4571); «chasse» par chiens (R. II. 2278, cp. ib. 217, III. 10550), par arc (Cl. 2789), par gibier (Phil. 187); «navigation» par governail (Cl. 2058). Dans *Gautier* on trouve armes pour «bataille» (I. 1609), cire pour «lettre» (Er. 252) et ce passage curieux: I. 3631 Autrement iroit a vos coffres (= coffres-forts, c.-à-d. vous en tireriez profit). Pour *Chrétien*, voir Grosse, p. 143, et G.d'A. 3200.

Un lieu commun dans les romans comme dans les épopées est

la substitution de h e a u m e, e s c u, l a n c e, etc. à «guerrier»[1], p. ex.

Th. 4555 Tant bon h e a u m e ot en sa compaigne,
Tant e s c u peint d'azur d'Espaigne,
Tant bon h a u b e r c menu maillié,
Tant e n t r e s e i g n bien entaillié,
Tant bon c h e v a l né de Castele, etc.

De ces expressions e s c u est la plus fréquente. L a n c e se trouve Th. 5012, En. 5434; a r s, Tr. 17242, etc. E s c u est aussi employé pour désigner une personne particulière:

Tr. 16072 Tant fu dotez l i s u e n s e s c u z (= Hector).

Cp. ib. 21111, 21789, En. 6711, 6731 (cp. Faral, p. 113).

Signalons encore les locutions suivantes:

Tr. 2360 Qui s o z l e s h e a u m e s furent quei.

Cp. ib. 18507, 16208.

Er. 507 Poi savez que j'ai s o u z l e c h a p e (= mes talents).

Ib. 2195. Ne pert pas qu'a d e s s o u z l e g u i m p l e (= ses intentions)[2]. Cp. Bér. 3118.

Si l'on peut, également à bon droit, ranger ces cas sous la rubrique *Synecdoque*, il y en a un autre qui présente une pure métonymie. C'est dans *Eracle*, où Athénaïs enfermée déclare:

Er. 3327 Mieuz ameroie, e n m e c h e m i s e,
Estre a honeur et a delivre,

c.-à.-d. je voudrais être toute pauvre, etc.[3]

d) *Le contenant pour le contenu et inversement.* α) L'emploi de c o r t, v i l e, p a ï s, m o n z, s i e c l e, d'un nom de lieu ou de pays, etc. pour ceux qui forment cette unité, est fréquent dans toute la littérature du moyen âge. Il en est de même de b a t a i l l e (Th. 3418) et de t o r n o i (I. 1650). Dans le même ordre d'idées rentre v i s n é s pour «voisins» (I. 4414). Très

1. M. Rennert qui a rangé ces expressions sous la Synecdoque — il me semble que la synecdoque et la métonymie sont des désignations également justifiées — dit qu'il n'y a pas d'exemples de cette figure avant le milieu du XII[e] siècle. Elle est cependant familière à la *Chançun de Guillelme* qui est de date plus ancienne.

2. Cp. encore Sept Sages 1767 et cet exemple relevé dans une chanson de geste: Elie 733 Dieus! com or se demente d e s o u s s o n e l m e a g u.

3. Cp. un exemple analogue Rennert, p. 21 (Boeve de Haumtone 689).



fréquente est aussi la désignation de «voyage» par veie (Th. 4992, En. 1577, Phil. 105, 518 et tous les romans de *Chrétien*).

Les idées de «chasse» et de «pêche» sont rendues par bois, forest et riviere (Tr. 5456, Br. 2707, 3741, R. III. 10302, 10550, Phil. 187, Yv. 2468, etc.). Cp. encore R. III. 1837, II. 1692, Bér. 1294, 4286 et Grosse.

β) Inversement, on trouve guerre pour «théâtre de la guerre» (Th. 2669, I. 5686, 6234).

Signalons à ce propos l'emploi de l'organe pour les fonctions dont il est le siège. Ainsi, main désigne souvent «force», «puissance» (En. 9060, Thomas 1749, Br. 4858, Marie L. 696, Perc. 6955, etc.), de même: dei Tr. 6320. Dans *Thèbes* on trouve ce passage: Tu pues parler de teste saine («à tête reposée», 6190); *Gautier* et *Chrétien* emploient male boche pour «médisance» (Er. 1844, G.d'A. 1520; cp. Marie L. 347). Dans *Cligés* bele boche (4372) signifie «goût agréable». «Ele preste mout bien s'oreille» (I. 117) se comprend facilement, puisque la locution existe toujours.

Un lieu commun au moyen âge est l'emploi de cœur pour «caractère», «disposition d'esprit» en général, et puis pour des sentiments divers comme «courage», «désir», «amour», etc., etc. Déjà le *Roland* en a bien des exemples.

e) *Le concret pour l'abstrait et inversement.*

α) On trouve parfois une mesure concrète appliqueé à une idée abstraite:

Er. 447 Pour le mesaise quis fait jaunes,
Dont il ont eü a granz aunes,
Yv. 5600 Ja li randroit au grant sestier
Et au grant mui ceste bonté.

Cp. Tr. 20630, Er. 6325, I. 5375.[1]

β) L'idée abstraite pour l'idée concrète se rencontre parfois déjà dans les chansons de geste les plus anciennes, p. ex.

Rol. 2916 Amis Rollanz, prozdum, juvente bele.

«Li barné» est appelé «de dulce France la flur e la belté» (ChdG. 1374); on trouve aussi seignorage pour «seigneur» (CorL. 1776).

Le même procédé est employé dans les romans, p. ex.

1. Voir encore Ducs 8723, 14909, 18953, Part. 5504.



Th. 4033 - - o ses a m o r s O ses b e a u t e z et o ses flors (il s'agit de l'été),
R. II. 2640 De tote Normandie la flur e l a b ü n t e .
Cp. ib. 3314, Tr. 26898 et Ducs 17782.
Er. 4834 Chetive riens, b o n t e z faillie!
Cp. Th. 2019, 6313, Tr. 20804, 26898, Phil. 150, I. 3793 s.

3. Synecdoque

La **synecdoque** prend l'un pour l'autre deux termes d'étendue inégale.

C'est une figure de rhétorique qui a pris une très grande place dans les épopées et qui est toujours importante dans les romans. La différence qu'on peut constater dans son emploi dans les deux genres littéraires est peu prononcée et ne s'étend qu'à des nuances formelles. Nous pourrons donc être sommaire et renvoyons celui qui veut avoir une idée plus détaillée de cette figure aux ouvrages de MM. Lorenz, Grosse et Rennert.

Nous distinguons les espèces suivantes de synecdoque:

a) *Le tout pour la partie.* Signalons seulement l'emploi de c h o s e et de r i e n pour «personne», particularité qui se trouve surtout dans *Thèbes*, p. ex. les apostrophes C h a i t i v e r i e n (59), d o u c e r i e n (69) et encore «Mais tant me semblez f r a n c h e c h o s e» (2208, cp. 5789, 4163, 7833), et dans *Ille*, p. ex. «Totes les c o s e s qui preus sont» (= les gens, 1887), l a d o u c e c o s e (= Galeron 3077), L a f r a n c e r i e n s (= Galeron, 4262, cp. 4979, 3272). Voir aussi En. 6193, Tr. 13485, 13593, 20310, Pir. 749, Phil. 1299, Yv. 1226-29, 4414. Les anciennes chansons de geste n'emploient pas ces expressions, qui, d'autre part, sont fréquentes dans la poésie lyrique (voyez p. ex. *Bernart de Ventadorn*).

b) *La partie pour le tout.* La périphrase d'un pronom personnel par c o r s précédé du pronom possessif correspondant est un lieu commun dans la littérature du moyen âge: elle est d'un emploi fréquent déjà dans les premières chansons de geste (pour les exemples, voir Rennert, p. 36 s., et Grosse, p. 149). Il en est de même de c u e r et de c h a r , quoiqu'on les trouve moins souvent. Le pro-

nom possessif peut aussi être remplacé par de + un substantif. Ou bien les mots en question peuvent manquer de qualificatif, de sorte que cors, cuers, etc., signifient «homme» en général, ce qui est pourtant plus rare (En. 5335, Tr. 391, 14627, Ducs 8411, etc.). Un procédé qui n'est pas d'usage dans les anciennes chansons de geste[1] mais qui se trouve parfois dans nos romans, est l'addition d'une épithète à ces mots, p. ex.

Tr. 22957 Mil mui de sanc de cors vassaus
De chevaliers proz e leiaus.

Cp. ib. 14025, 17328.

Er. 4814 Mar fu li vostre cors roiaus.

Er. 435 Com fait li tendre chars, li bele (= Pa-[ridès).

Yv. 2382 Vostre janz cors et vostre chiés
2384 Et (= Ait) joie et buene avanture.

Cp. Er. 2506, I. 1382, Yv. 4140 (et Ducs 18947, 22957).

Quelques cas isolés où *Chrétien* emploie membres et vainnes pour l'ensemble du corps ont été signalés par Grosse, p. 150.

Relever l'organe par lequel une action est exécutée est un procédé stéréotypé (cp. Pléonasme), p. ex. Ne boche ne savreit nomer (Th. 3086, etc.), sa boche ne manjast (Tr. 12482, etc.), si dui ueil plorerent (Tr. 11752, etc.), ja mes oel d'ome ne verront (Lanc. 1472, etc.), ja piez n'en eschapast (Tr. 23692, etc.), par altrui main — traire (En. 6898 s.), de main de provoire donee (G.d'A. 671, etc.), Ha! de l'escommonie gole Qui de vostre char est saole (=le lion, Pir. 729 s.), Peise lui de la tendre face, Qu'il veit moilliee de plorer (Th. 8520), etc. On trouvera dans Rennert, p. 25, un grand nombre de parallèles.

D'autre part, les apostrophes suivantes sont étrangères aux chansons de geste:

Th. 2607 E! petis enfes, tendre boche;
ib. 6314 Bèle chiere, fresche, rovente.
Bér. 2261 Yseut, franche, gente façon.

1. Cp. pourtant cet exemple relevé dans une chanson de geste plus récente: Mon. G. II. 5663 Par povres cuers sont gasté maint regnié.



Cp. Tr. 15167, Er. 1813.[1]

Er. 4350 Chetive riens, cuers deceüz!

I. 4160 «Dous cuers», fait il, «Diu en soviene!»

Cp. encore Bér. 1238, Marie El. 942.[2]

Il y a encore à noter ame pour «personne»:

I. 3702 Que fera m'ame, la caitive?

Cp. Er. 1910, Yv. 1959, 3035 (et CharrdN. 1320).

c) *Le singulier pour le pluriel.* Cette espèce de synecdoque n'a rien d'intéressant. Voyez Rennert, p. 24, et comparez p. ex. En. 5797, G.d'A. 429, Cl. 6428.

d) *Le nom propre pour le nom commun* — figure appelée aussi *antonomase* — est rare à cette époque. L'épopée ne l'emploie guère, et dans nos romans on ne trouve que Judas comme épithète appliquée au traître Anténor dans *Troie*: Antenor, li coilverz Judas (26135, cp. 25842); Narcisus dans le même roman (17691); Richolt, le nom de l'entremetteuse connue, dans *Thomas*: Des quant avez esté Richolt? (1322); Tristan et Yseut dans *Cligés* (5260 s.).[3]

e) *Le déterminé pour l'indéterminé.* Le poète du moyen âge a une grande prédilection pour les idées concrètes. Les trois dernières espèces de synecdoque dépendent de cette disposition, qui se manifeste plus nettement encore par l'indication déterminée de temps, de mesure et de noms de nombre, procédé qui est de règle dans les romans comme dans les chansons de geste.

Pour l'indication d'une durée de quelques jours les expressions suivantes sont extrêmement fréquentes dans nos romans: ainz tierz jor, dedenz tierz jor, dès tierz jor, au tierz jor, etc. (p. ex. Th. 1904, 2647, 5149, En. 128, 264, 4616, etc., etc.). — D'ailleurs, toutes les formules signalées par Rennert (p. 26) sont retrouvées dans nos romans, et l'on y

1. Façon a pris la signification de «face», «figure», probablement à cause de sa trompeuse ressemblance avec face. Voir ce qu'en dit M. Constans, Troie, t. V, p. 13, et Tobler, Verm. Beitr., t. I, 6. Nous trouvons la même apostrophe Amad. 4931, Athis 3124.

2. Et hors dans nos romans: Folie de Berne 546, Amad. 2950, Fl. et Bl. 725, 737, Athis (Tours) 2742. On trouve déjà Alexis 97 a: O bele boche, bels vis, bele faiture, et dans la rédaction du XII[e] siècle: E! cuers, dist il (493).

3. D'autre part, la *Chronique des Ducs de N.* présente plusieurs cas d'antonomase: Judas passim, Satan 12367, 31739, antecriz 28069, 32742, Salemon 20913.

découvre rarement des tournures qui se distinguent des modèles donnés. On peut citer pour l'originalité de la forme:

Tr. 21675 Ainz fu li cieus cler estelé
Que il se fussent desarmé,

et pour celle de l'idée:

Marie El. 887 Sis recez fu pres de la mer,
Estre i peüst a sun digner.
Yv. 4917 D'un grant jaiant que il tua
Si tost que gueires n'i sua,

et quelques autres expressions, peut-être inspirées par la rime.

D'autre part, il faut faire remarquer que, dans les romans, les indications indéterminées ne sont plus aussi rares qu'elles le sont dans les chansons de geste (cp. Rennert, ib.). On trouve très souvent les locutions en molt poi d'ore, en poi de tens, jusqu'a poi, jusqu'a bref jor, pieç'a, grant piece, etc. et même des phrases comme ainz que viegne poi de tens (En. 3510), Ainz que passast guaires de tens (Tr. 20816), Ainz que passassent guaires jor (ib. 16305), etc. *Eneas* emploie surtout ces expressions.

En général, les mesures sont aussi rendues par des expressions déterminées, qui sont les mêmes pour les romans et pour les chansons de geste. Nous n'aurons qu'à citer l'emploi original de veüe comme mesure de longueur (= à perte de vue) dans l'*Eneas*: En la mer sui une veüe (5821), et celui de versaine dans *Troie* (21143; v. est proprement la longueur parcourue par le laboureur avant de se retourner). On doit observer que les deux mots se trouvent à la rime.

L'emploi de noms de nombre déterminés est encore un des traits caractéristiques du vieux style épique, procédé qui est toujours en vogue dans les romans. On trouve ainsi dans ceux-ci des chiffres ronds (surtout 100 et 1000) pour exprimer une grande quantité et des chiffres bas (surtout 2,3,4 et 7) pour désigner «quelques-uns». Quand il s'agit de quantités au-dessus de 20, on met rarement des singuliers, mais il y a des exceptions. En général, on le fait pour remplir le vers ou pour faciliter la rime.

Des passages comme ceux-ci sont surtout curieux:

Lanc. 6147 An mains de cinquante et set jorz
Fu tote parfeite la torz.

Erec 6534 Povres mesaeisiez eslut
Plus de çant et seissante et nuef.[1]

Voici un passage isolé d'*Eracle*:

6568 En dis et set anz et demi
Ne trueve om pas un bon ami.[2]

La gradation des noms de nombre, qui se rencontre déjà Rol. 44, 148, ChdG. 285, 286, est assez fréquente dans la plupart de nos romans.[3] *Wace* aime surtout ce procédé et donne parfois de longues suites, p. ex.

Br. 12184 Ça dui, ça troi, ça cinq, ça sis,
Ça set, ça huit, ça nuef, ça dis.

R. III. 6426 E uns e uns, e dui e dui,
E quatre e quatre, e cinc e sies,
Or set, or oit, or nof, or dies.

Cp. encore Br. 7237 s., 10952-54, etc. Ailleurs, de telles accumulations ne sont pas usuelles, et le passage de *Lancelot* (5610-13) cité par Grosse, p. 155, et par Rennert, p. 104, est une exception. Même une suite de cinq noms de nombre (Tr. 26798) est exceptionnelle. En général, on trouve deux, trois ou tout au plus quatre noms de nombre de suite.

4. Périphrase

Par la **périphrase** une idée est exprimée d'une manière indirecte, par une idée accessoire, qui laisse deviner l'idée principale. A proprement parler, ce n'est pas une figure indépendante mais seulement une manière particulière d'exprimer ou une métonymie ou une synecdoque.

1. Encore plus curieux est ce passage d'*Ille*: I. mains de cent et XIX. (4420), que M. Förster veut corriger en « Et plus de ». On doit cependant comparer à ce passage un autre de *Gaimar*: 1934 Asez regna, bien il avint: Cent jors e quarante anz e un plus, et encore un autre de *Perceval*: 3194 Et II. et dis mains de IX. En a chevaliers moult maus.

2. Comparez ce que Tobler — dans les *Archives* de Herrig, 91, p. 105 — dit de cette expression, que M. Förster veut prendre à la lettre et sur laquelle il s'appuie pour la datation du roman (voir Ille, p. XVI).

3. *Béroul* et *Thomas* n'en présentent pas d'exemples, *Eneas*, un seul (3948).



a) *Périphrases d'expressions verbales.* Les chansons épiques emploient un très grand nombre de périphrases de cette espèce qui toutes visent à mettre en relief le côté concret d'une action. Il se forme peu à peu certaines formules qui — avec des variations peu importantes — se retrouvent dans toutes les chansons de geste. Les poètes qui cherchent à sortir de ces lieux communs et à créer des expressions nouvelles, sont très rares: c'est surtout *Jean Bodel* (du XIII[e] siècle) qui est d'ailleurs poète courtois plutôt que rimeur populaire. Nos romanciers adoptent les données traditionnelles et se servent de tous ces «clichés» avec la même complaisance que les poètes plus populaires. Ils disent ainsi porter corone pour «régner», porter le pié pour «aller», resne tenir pour «s'arrêter», torner le dos pour «fuir», ovrir l'oil pour «regarder», etc., etc. — Il y a très peu de périphrases originales. On pourrait tout au plus citer ces passages de *Gautier*: I. 4632 Folie m'issi de la gueule (= j'ai dit des bêtises), cp. G.d'A. 645; I. 4591 ont a vivre apris (= sont nés), et quelques autres de *Chrétien*.

Une catégorie spéciale de ces périphrases est formée par les euphémismes; il y en a un nombre extrêmement grand dans les épopées. On évite surtout l'expression trop directe des idées de «mourir» et de «tuer» et de quelques autres encore qui sont d'un caractère désagréable ou choquant. On trouvera dans Rennert une longue liste d'euphémismes pareils. — Ici encore, nos poètes suivent le courant, comme on peut s'en convaincre en étudiant n'importe quel roman.

D'autre part, il faut signaler que certains de nos romanciers hasardent de temps en temps une tournure originale dans un cas où le poète plus populaire se serait sans doute contenté d'une formule consacrée. Nous citerons, comme exemples d'euphémismes qui sortent de la banalité ordinaire, les passages suivants. Pour «tuer» et «mourir» on trouve:

Th. 2393 Et sil ferai passer al port
Ou passent tuit cil qui sont mort.
Th. 8874 Ja ne traisist son pié a sei (= serait mort).
Tr. 10053 As morz vueil que seiez compainz.
Tr. 22085 El m'i laira que le mantel:
Ço iert del sanc e de la pel.



Er. 5220 Te chars sera pour Deu vermeille.

Cp. R. II. 2723. Voir encore Th. 2348, 2396, En. 254, 3666, 9541 s., Tr. 6791 s., 17231, I. 2192. *Chrétien* emploie en somme peu d'euphémismes.

L'auteur d'*Eneas* imagine une assez belle périphrase — elle ne se trouve pas dans Virgile — en laissant le jeune héros Pallas crier aux Troyens qui sont sur le point de s'enfuir du champ de bataille pour se réfugier sur les vaisseaux:

5697 Amez vos mielz asaoler Les granz peissons en cele mer
De vos charoignes, de voz cors, Que paistre les oisels ça hors?

Au lieu de dire «pendre» — idée qui est souvent exprimée par une périphrase, voir Rennert — *Gautier* s'avise de cette expression: e n s u s d e v o u s e n v o i i e r (Er. 4873).

A ce sujet, nous nous arrêterons un moment pour étudier la manière dont on décrit les signes et les effets extérieurs d'une émotion. Chez les auteurs des épopées, ces descriptions ne révèlent pas un grand esprit d'observation: elles se réduisent à peu près à quelques phrases consacrées. Les héros et les héroïnes pleurent, soupirent, «se pasment» de douleur, rient de joie, ont «la culur muee» (Rol. 441, etc.), froncent les sourcils (Cov. V. 132, Raoul d. C. 3578, Mon. G. II. 3054) et roulent les yeux (Raoul d. C. 3578, Mon G. II. 3054) de colère, portent la tête inclinée, quand ils sont pensifs ou affligés (passim), brandissent leurs armes, quand ils sont excités (Rol. 442, etc.). Voilà presque tout.

A cet égard, le *Roman de Thèbes* est en progrès sur les épopées en donnant très souvent des descriptions plus détaillées et plus originales des effets de la douleur (cp. Otto, p. 109). On y lit p. ex.

7193 Sa chiére bat, ses poinz detort.
1945 Lor cheveus tirent et esrachent.
6744 Sovent tert ses ueuz o sa manche,
Des ueuz plore, del cuer sospire.
9755 Tordent lor mains, froissent aneaus,
Croissent lor deiz que mout ont beaus,
Rompent lor crin, batent lor chiéres, etc.

Plus tard, ces expressions — peut-être influencées par la littérature ancienne, cp. Dressler, p. 66 — deviennent à leur tour stéréotypées. Voir p. ex. Pir. 824 s., En. 1961, Tr. 16704, G.d'A.



2996 s., Lanc. 1665, 4198 s., Yv. 1412 s.[1] *Gautier* et *Chrétien* ont cependant un certain talent de varier même les banalités: voir p. ex. Er. 27 ss., I. 3453, 3885, 4546, Cl. 4294, G.d'A. 1724, Lanc. 184, 4478 s., Yv. 5218, etc.; et tout à fait originale est cette remarque dans *Ille*: le poète dit que Ganor embarrassée de la présence de celui qu'elle aime:

I. 3146 Plus de C. pieces fait d'un jonc.

Il faut dire deux mots à part de la description des effets de l'amour, qui présente une terminologie spéciale. C'est que l'amour se manifeste par les signes extérieurs les plus curieux. Dans *Eneas*, celui qui aime — nous citerons M. Faral, p. 133, où l'on trouvera toutes les citations désirables — «change de couleur et pâlit; il tremble, frémit, tressaille; il souffle, il bâille; il a froid et il transpire; il se pâme; il se 'demente', soupire, pleure, geint, sanglote, se plaint, crie, vocifère; il perd le boire et le manger; il se 'travaille' et songe; il veille, s'étire et se retourne sur son lit; il se démène, se 'degete'; il est comme en rage». Ce sont là en grande partie des symptômes de maladie, et en parlant des métaphores, nous avons déjà constaté qu'on regardait l'amour comme une maladie, conception qui vient probablement d'Ovide. Les mêmes termes que dans *Eneas* se retrouvent — quoique en général dans un nombre plus restreint — dans presque tous les autres romans et contes courtois (voir surtout *Piramus*: 205-09, 367-69, 439-44).

b) *Périphrases de noms.*[2] *a*) Dans les épopées, les noms de Dieu et du Christ sont très souvent exprimés par une périphrase de caractère biblique et qui a la forme d'un substantif (parfois celle d'un pronom déterminatif, déterminé par un attribut ou par une incidente relative, cp. Rennert, p. 37 s.) — Les romans antiques dont les personnages sont tous des païens, emploient néanmoins souvent le nom de Dieu dans les dialogues et les monologues — en général dans des locutions figées (voir Exclamations). Mais leurs auteurs ont assez de sens historique pour éviter toutes les périphrases à allusions bibliques et de caractère trop chrétien, s'il ne faut pas compter à cette catégorie une expression dans

1. Notons cependant qu'il y a déjà dans *Alexis* une longue description des effets de la douleur (85 c-87 b, cp. 78 b).

2. Il faut comparer avec ce chapitre celui sur les Épithètes ornantes.

Troie: C i l q u i s i r e e s t d e t o t l e m o n t (10214). Le petit conte ovidien *Piramus* donne, de son côté, une périphrase d'origine incontestable: Haï, p e r e s q u i m a i n s e n h a u t (187). — Dans *Béroul*, *Wace*, *Marie* et *Gautier* on trouve les périphrases courantes des épopées. Pour donner une idée de cette figure, nous citerons quelques-unes des plus caractéristiques relevées dans *Eracle*: 5678 celui qui tout cria, 5668 celui qui souztient cel bel firmament, 6128 li fiz sainte Marie, 4823 fil a le virge pucele, etc.

Chrétien les évite tout à fait dans ses premiers romans[1]: ce n'est que dans *Yvain* et *Perceval* qu'elles apparaissent, mais alors assez souvent.

De même, la S a i n t e V i e r g e est souvent désignée par une périphrase (cp. Rennert, p. 38 s.). Ici, *Chrétien* se conforme à l'usage déjà dans *Guillaume d'Angleterre* (458) et dans *Lancelot* (2836). Cp. Yv. 4064, 4073. Le passage de *Lancelot* doit être cité à cause de son originalité. Dieu, dit le poète,

2836 - - de c e l i fist sa mere,
Q u i e s t o i t s a f i l l e e t s'a n c e l e.

β) Les périphrases de n o m s d e p e r s o n n e sont aussi très fréquentes dans les chansons de geste, et il en est de même dans les romans. Elles sont exprimées par un substantif avec ou sans déterminatif, par un adjectif ou par une incidente relative précédée d'un pronom déterminatif. Ce dernier procédé, assez rare dans les chansons de geste, se répand de plus en plus et est très usité dans *Benoit*, *Gautier* et avant tout *Chrétien*[2] qui, d'autre part, favorise très peu les autres espèces de périphrase. Signalons encore que la variété des expressions est bien plus grande dans les romans que dans les épopées, et rappelons aussi que ceux-là présentent parfois des accumulations d'épithètes, ce qui n'est pas usuel dans les chansons de geste. La dernière particularité se montre surtout dans *Troie*, où l'on rencontre des péri-

1. Mais il y en a dans la partie de *Lancelot* écrite par *Godefroy* (6741).

2. Ces périphrases sont le moins nombreuses dans son premier roman, *Erec*, mais d'autant plus fréquentes dans les autres. Voyez p. ex. la page 81 de *Cligés*, où l'on trouve de ces périphrases aux vers 2960 s., 2967 s., 2979 s., 2987 s., 2990. — Le romancier qui, en somme, emploie le plus grand nombre de périphrases, c'est *Gautier*, qui en présente une variété infinie. Elles servent d'une manière excellente à faciliter les rimes.



phrases comme celles-ci: le coilvert, Le desfaez, le reneié (=Achille, 21200 s.), La bele, la pro e la sage E de totes la mieuz preisiee (= Polyxène, 26546 s.), la douce, la de bon aire, La resplendor de beauté fine (= Polyxène, 18070 s.), etc. Cp. I. 3163. Pour deux périphrases de suite, voyez surtout Tr. 1569, 21595, 21846, 28090, 20748, *Philomena* et *Gautier*.

Une périphrase désignant la nationalité de la personne est employée par l'auteur d'*Eneas*, qui sans cesse appelle son héros le Troien (jusqu'à trente et une fois), exceptionnellement Le Troien vassals (1282), etc., et la reine Didon, la [dame] Tiriane (quatre fois) et son époux mort, le Tirïen (635); de plus, par *Gautier*, qui dit li Bres, le Breton (5834, 6364) pour Ille.

Les périphrases désignant des rapports de parenté sont surtout employées par *Benoit* qui, très souvent, appelle Diomède le fiz Tydeüs (treize fois), quoique Tydée ne soit pas mentionné dans ce roman — c'est sans doute un latinisme — Pyrrhus, li fiz Achilles (huit fois) et même l'Achillidés (29806), Briséida, la fille Calchas (sept fois), etc. *Gautier* emploie un procédé analogue en désignant son héros par le fil Eliduc (quatre fois), Galeron par la suer au duc (quatre fois), Ganor par la fille au roi (sept fois). Cp. aussi Bér. 2557, 2622.[1]

Il arrive assez souvent que la première personne du pronom personnel est exprimée par une périphrase à la troisième personne. Les locutions cest chaitif, cist las, etc. sont des lieux communs: on trouve déjà Gorm. 654: Qu'il eit merci de cest chaitif! (= moi). Cp. Prise 1547, Bér. 107, Er. 3989, 3995,

1. A ce propos, il faut signaler les périphrases très curieuses qu'on trouve dans *Gautier*: li fix son pere (= Ille, 3897), li fix sa mere (= Ille, 3799), li fix mon pere (= mon frère, I. 1391); elles remplacent même le pronom personnel de la deuxième personne: Er. 5581 Se tel cuer a li fiz ten pere Que cors a cors se combatist. Cp. ib. 4929. De telles expressions ont, dans certaines circonstances, un effet esthétique, mais dans les cas en question elles ne semblent inventées que pour la rime. Voir déjà Gorm. 562 Le pere al fiz (= le vieux Bernard, mentionné au vers 560) et encore Athis 3219 [Et por] le frere la seror. — Rappelons que la Bible emploie des expressions analogues, p. ex. Ps. 69, 9, Cant. 1, 6.

6306, Yv. 3531, Marie G. 502 (de cest chaitif descunseillié = moi, Guigemar). — Ce procédé peut donner beaucoup d'emphase à un discours, ce dont déjà l'auteur du *Coronement Loois* s'est avisé.[1] On y lit:

1062 Saint Pere, sire, secor ton champion,
Se il i muert, male iert la retraçon.

ib. 2454 (Guillaume parlant au messager):

Armer se voist, et puis si voist el champ,
Li cuens Guillelmes li sera al devant.

De même, on voit dans *Eneas* qu'un personnage débitant un dis cours se désigne par son propre nom: 1704 Dido, 9817 Eneas, 6782 Drancés.

Dans *Troie*, Jason s'adressant à Médée parle de lui-même à la troisième personne d'un bout à l'autre d'une réplique (1602-10): Dame, li vostre chevaliers, etc. Cp. ib. 30176 ss.

Gautier emploie parfois ce procédé d'une manière très expressive et très réussie (surtout I. 1702 s., 3347, voir encore Er. 2307, 861) mais tombe dans le maniérisme en combinant deux périphrases:

Er. 6346 Cil qui par moi perdront l'entree
Maudiront touz jours le ventree
Celi qui fu de moi ençainte (= moi, Eracle).

Chrétien se sert de temps en temps de la périphrase en question: Cl. 6246 s., G.d'A. 500, Lanc. 4397, Perc. 2920 (cp. cependant la variante), l'auteur du petit conte de *Piramus* de même: 536 s., 725-27.

5. Distribution

«Par la **distribution** on rend une idée au moyen de l'énumération de différents éléments de sa compréhension; le tout est remplacé par l'addition des parties. On peut procéder: a) par opposition de contraires, ou simplement b) par la division d'un tout en parties.» (Binet, p. 72).

a) Pour exprimer des idées de portée générale, comme «tout»,

1. Voir déjà *Alexis*: 27 a, 88 c, 90 d. — On sait d'ailleurs que la Bible est riche en telles périphrases.



«tous», «partout», «toujours», «rien», «personne», «aucun», «nulle part», «jamais», etc. on met souvent deux mots de signification contraire, p. ex. grant et petit, povre et riche pour «tous», ne jor ne nuit, einz ne puis pour «jamais», etc. Ces locutions sont courantes dans la littérature française dès ses débuts, et nos romans les emploient aussi en très grand nombre. En général, elles ne présentent rien de remarquable: elles sont presque toutes des expressions consacrées, auxquelles on donne tout au plus une retouche formelle. Nous renvoyons aux études de MM. Keller (p. 20 ss.), Lorenz (p. 74 ss.) et Grosse (p. 255 ss.) qui donnent des tableaux de ce procédé de style dans *Wace* et dans *Chrétien*.

Rappelons seulement quelques détails. M. Grosse fait remarquer (p. 256 s.) que *Chrétien* présente parfois de suite plusieurs de ces locutions. C'est un procédé inconnu aux premières chansons de geste[1], de même qu'à *Thèbes*, à *Eneas*, à *Béroul*, et — chose curieuse — même à *Gautier*, mais que les autres poètes emploient de temps en temps, p. ex. Tr. 23027 Hom ne femme, jovnes ne vieuz, ib. 4232 Ne donc ne ainz, n'avant ne puis, ib. 3614 Ne bien, ne mal, ne tort, ne dreit. Cp. ib. 21889, 29969, Br. 5537 s., 8038, 8811 s., 8887 ss., R. II. 15 s., 2888, Thomas 2993 s., Marie L. 587, Yon. 226, Phil. 371, 627. Cependant, les cas sont encore plus nombreux dans *Chrétien*.[2]

Une autre particularité qu'on relève dans ce poète est l'emploi d'un pronom et au masculin et au féminin, surtout tuit et totes, parfois cil (cez) et celes,[3] isolément chascun et chascune, maint et maintes (voir Grosse, p. 258). On trouve le même procédé dans quelques-uns de ses contemporains, quoique moins souvent. Ainsi, *Marie* dit pour «tous» cil et celes (Fr. 392), *Thomas*, pour «personne», nuls ne nule (1776), et *Gautier* dit en amplifiant:

---

1. Cette particularité se rencontre dans les chansons de geste plus récentes, p. ex. Mon. G. II. 4916 s., Aymeri 2193.

2. Il faut observer que *Philomena* présente dans ses 1468 vers deux cas de cette particularité, ce qui, cependant, peut être un pur hasard et ne prouve rien quant à l'auteur de ce poème.

3. Parfois aussi au singulier: cil ne cele au sens de «personne» (Cl. 2885, Lanc. 2726).

Er. 1270 Bien gart cascuns ne soit traï,
Cascune que ne soit traïe.[1]

Wace ne connaît ces formes que rattachées à celles d'un adjectif: R. II. 474 Ki fist tantes chaitives et tanz chaitis plurer.[2]

On trouve aussi à côté l'un de l'autre le masculin et le féminin d'un substantif ou d'un adjectif. Ni les chansons de geste ni la plupart de nos romans ne semblent favoriser cette espèce de distribution. Home et (ne) feme est la seule expression courante. Quant aux chansons épiques étudiées, on ne trouve que dans *Roland* filz ne filie (2725), locution qui se rencontre aussi R. I. 217, III. 5964, Marie Mil. 76.[3] D'ailleurs, il n'y a que l'*Eneas* (une fois), *Piramus* (une fois), *Wace* (dans *Rou*), *Gautier* et *Chrétien* qui donnent des exemples de ce procédé: En. 287 cers et biches, R. III. 5963 Les peres chaca e les meres, Filz e filles, serors e freres, Er. 3982 dame ne princier (cp. Grosse et Perc. 4573).

Les cas où le masculin et le feminin sont les flexions du même radical, sont surtout fréquents dans *Gautier*. On y trouve fou et fole (Er. 2432 s., 4808, I. 1281, 1284), nevex et nieces (I. 365, 4266), cousines et cousin (Er. 4022), voisines et voisin (E. 4023), ami u amie (I. 3439), Cil damoisel, ces damoiseles (I. 4919) et, avec le parallélisme de deux vers ou de deux couplets (cp. ci-dessus):

I. 4424 Ainc tex compaigne ne fu mais,
Ne tex compains ne fu ja mais.

---

1. *Hue de Rotelande* emploie une fois tuz e tutes (Ip. 5327).

2. Notons à ce propos l'emploi de deux formes masculines du même pronom ou de deux pronoms différents pour désigner un ensemble de personnes. On ne trouve cette particularité que dans *Gautier* et *Chrétien*: cil et cil (Er. 4780, Cl. 2971), cist et cist (Yv. 1199), cil et cist (Perc. 7294, cp. I. 3162), un et autre (= tous, Cl. 6509, cp. Lanc. 3514, 3590). — Cp. les locutions neutres d'un e d'el (= tout, Er. 4554, 4774, etc. et aussi En. 3772; cp. Grosse), de çou ne d'el (Perc. 4204), ne ce ne quoi (Yv. 6641, 6720). Tant et quant appartient aux lieux communs.

3. Cette espèce de distribution est d'autant plus fréquente dans la vieille poésie pieuse, p. ex. dans *Alexis*: 91e home ne femme, 33c ne ami ne amie (cp. Vising, p. 186), filie ne fil (93 e); dans le *Ver del juïse*: 90 as filz et as filhes, 315 saint ne sainte, 324 freres et serors et uxors et mariz. Cp. Phil. Best. 3109 s.

I. 1285 Ne cuidiés ja que garçonier
Soient ja d'amor parçonier,
Ne ja ne seront parçonieres
Celes qui en sont garçonieres.

Les exemples de cette espèce sont plus rares dans *Chrétien* (voir Grosse et G.d'A. 1476) et dans le *Rou* de *Wace*: II. 566 chaitives e chaitis (cp. ci-dessus), II. 2347 Li veillart e li vieilles.[1]

Rappelons enfin que la distribution adopte parfois la forme de deux phrases parenthétiques, p. ex. Tr. 14 Que fust saveirs ne que folie; ib. 4024 O ait veir dit o ait menti; ib. 4030 Qui que s'en lot ne qui s'en plaigne, etc., procédé fréquent dans tous nos romans mais rare dans les épopées.

Bien des fois, la distribution ne sert que de remplissage; cela ressort du fait que les expressions employées semblent souvent prises au hasard et sans réflexion, p. ex. Tr. 7215 N'en eschapast ne laiz ne beaus (= Ducs 38953), Perc. 3506 Et l'os del siége s'en départ Que n'i remest ne sors ne bruns, I. 1711 Se je morusse a droit n'a tort (pure cheville; cp. Tr. 16569, etc.). *Wace* surtout n'est pas toujours très scrupuleux en choisissant parmi les lieux communs. Il dit p. ex. Br. 14624 Tant ont siglé et main et soir, R. III. 6347 Assez ui homes qui la uirent, Qui ainz e pois (!) longues vesquirent.[2]

b) La deuxième espèce de distribution est souvent employée dans la littérature de cette époque, dans les chansons de geste comme dans les romans. Elle donne au récit de la précision et de la variété, mais comme elle consiste en général dans un simple aligne-

1. On trouve dans *Ipomedon* fous u fole (8856, cp. 8862), rei e reine (3094).

2. Notons encore cette espèce de distribution: au lieu d'employer un pronom réciproque ou collectif (« chacun », etc.), de sorte que l'idée pourrait être renfermée dans une seule phrase, on distribue cette idée dans deux phrases coordinées, p. ex. Tr. 4341 Il la vit e ele lui, ib. 13715 Mout l'a joïe et ele lui, R. III. 10718 E io a vos e vos a mei. Cp. Th. 8494 et les exemples de *Gautier* cités sous Distribution a (Er. 1270, I. 1285 ss., 4424 s.). *Chrétien* sait en profiter pour faire des jeux de mots: Cl. 2270 Cil celi et cele celui, ib. 2347 Tien tu le tuen et tu la toe! Cele a le suen et cil la soe, Cil li tote et cele lui tot, Lanc. 1414 Qu'amie ami, n'amis amie Doient parjurer a nul fuer. Voir aussi *Rou* (III. 10420 ss., passage cité sous Épizeuxis).



ment de mots qui rendent ensemble l'idée principale, elle n'en cause pas moins une certaine monotonie.

On peut rendre toute idée de cette manière: on fait p. ex. dans *Thèbes* l'énumération des membres d'une famille: pere, Fil o nevo, cosin o frére (2303 s.) au lieu de dire «parents» tout simplement; celle d'animaux: Grifons, serpenz, guivres, dragons, Leparz et tigres et leons (621 s.); celle d'armes (particulièrement fréquente): Heaume et hauber, escu et lance (5802); celle d'instruments: Sonent tabors, corz et buisines, Merveillos graisles et troïnes (9499 s.), etc. La distribution peut aussi comprendre des expressions verbales ou des phrases entières: surtout dans ce dernier cas elle contribue à donner au récit une allure vive et pittoresque. Voyez p. ex. comment l'auteur de *Thèbes* décrit la disposition d'esprit des gens à la mort d'Amphiaras:

4898 Danzeaus n'i rit ne n'i enveise; N'i sone vïele ne rote, Ne n'i chante nus ne n'i note; N'i fu la nuét rollez haubers, Ne branz d'acier ne heaumes ters, Ne onc n'i ot drap trait de male, etc. Cela tient de la description.

Les chansons de geste ont un goût prononcé pour l'énumération de noms propres (noms de personne, de villes, de pays, etc.), procédé qui satisfaisait au désir du public de tout connaître en détail. Le *Roland* signale p. ex. un par un les dix messagers envoyés aux Sarrasins (63-68), énumère une fois sept des paladins de Charlemagne (104-107), une autre tous les douze (170-178), donne des détails sur tous les chefs des trente «échelles» dans la bataille (laisses 262-64), rappelle une fois vingt (2322-32), une autre fois sept (2322-32) des villes et des pays conquis par Roland, etc. Cp. ib. 2921-24, 3700-02, Pèl. 61 ss., 99 s., CorL. 564 ss., Prise 594 ss., 1214 ss., 1679 ss., etc. On observe le même goût dans les romans historiques: il y a dans *Wace* une liste de trente-deux rois et comtes (Br. 10519-52), une autre de soixante-deux princes, chevaliers et peuples (R. III. 8473-8573), d'autres de trente (R. III. 7734-54), de vingt-huit (R. III. 15-46), de vingt-trois (Br. 10503-16, R. III. 8439-58), de quatorze, de treize, etc. On trouve des listes analogues dans *Troie*, quoique de longueur plus modérée. Ce procédé, qui s'accorde assez bien avec la composition et le style diffus de l'épopée et des romans historiques et avec le caractère exact qui doit distinguer au moins

ces derniers, s'adapte moins bien au caractère plus vif et moins traînant de nos romans fictifs, ceux de *Thomas*, de *Gautier*, de *Chrétien*. Il est d'autant plus curieux que, dans son premier roman, *Erec*, *Chrétien* n'ait su s'en débarrasser: il y fait l'énumération des quarante-neuf chevaliers de la Table Ronde (1691-1750) et décrit d'une manière détaillée les vingt princes étrangers venus aux noces d'Erec (1935-2005). Dans son second roman, *Cligés*, il ne fait cependant qu'une seule énumération, celle des douze chevaliers d'Alexandre (1281-89), et pour les autres, on ne trouve que dans *Yvain* une liste de six chevaliers (54-57). *Gautier* ne fait guère de telles énumérations.

Rappelons, avant de finir ce chapitre, que la distribution est souvent combinée avec l'anaphore.

II. FIGURES DE PENSEES

1. Comparaison

Comme la métaphore, la **comparaison** consiste dans le rapprochement de deux idées; mais tandis que, dans la première figure, la nouvelle idée fait disparaître la primitive, la comparaison laisse les deux idées subsister à côté l'une de l'autre. C'est pourquoi, dans les chansons de geste, cette dernière figure est bien plus fréquente que l'autre, et présente plus de variété, quoique, ici encore, les expressions stéréotypées prennent le dessus. Les romanciers donnent plus libre cours à leur talent individuel. Tout naturellement, ils adoptent les données traditionnelles, mais ils les élargissent et ils les varient de plus en plus; en outre, ils se donnent parfois la peine de chercher des images qui sortent de la banalité et qui produisent un effet imprévu. En second lieu, ils se distinguent, comme on le verra, des auteurs des chansons de geste par leur goût pour le développement des comparaisons.

Nous commencerons notre étude par un exposé des termes de comparaison; nous adopterons ici le même plan que pour les métaphores, mais nous serons plus bref: pour plus de détails, nous renvoyons aux ouvrages de MM. Keller, Grosse et Bock.[1] Ensuite, nous parlerons des termes comparés, et finalement nous dirons quelques mots sur la forme de cette figure de rhétorique.

a) *Comparaisons qui ne sont pas empruntées à la nature.* Dans les épopées, les comparaisons qui ne sont pas empruntées à la nature sont bien moins nombreuses que les autres. Nos romanciers ont le même goût, mais ils se hasardent relativement plus souvent dans d'autres domaines pour y puiser leurs images. Cependant, cette tendance est peu prononcée avant *Gautier* et *Chrétien*: elle se manifeste clairement surtout chez le premier de ces poètes.

1. Voir la bibliographie.



Pour démontrer la supériorité des romans vis-à-vis des chansons de geste à cet égard, nous citerons quelques exemples.

Les idées qui ont trait à la religion ne servent presque jamais de termes de comparaison dans les épopées: cet honneur parait être réservé d'un côté au diable (cp. Rennert, p. 44 s.), de l'autre au paradis (voir Pèl. 376, Bock, p. 55). Pour caractériser la brillante beauté d'une femme, on peut la comparer à celle d'une fée ou d'une sirène, mais on ne procéderait pas, comme le fait p. ex. *Chrétien* qui ne prend pas ombrage de dire de Laudine:

Yv. 2366 Qu'ele estoit au mien esciant
Plus bele que nule deesse.

C'est là sans doute une influence de la littérature des anciens. L'auteur d'*Eneas* dit, en suivant Virgile, que Didon «del tot resemblot bien deesse» (1488), et, en puisant dans la même source, qu'Énée avait l'air de «Febus» (1499); cela lui inspire encore l'idée de comparer Didon à Diane (1486) (peut-être pour avoir une rime à «Tiriane»). De même, l'auteur de *Thèbes* compare les filles d'Adraste à Pallas et à Diane (955), *Marie* une fée à Vénus (L. 586).[1] *Benoit* dit encore que le roi Fion «chose devine resemblot» (Tr. 9211). Voir encore Yv. 5375 ss. (Bock, p. 56, n. 1).

Même la religion chrétienne est mise à contribution. *Benoit* caractérise les voix exquises des Amazones en ces termes:

Tr. 24001 Ne semblent pas voiz femenines,
Que d'esperitaus riens devines,

et déclare que les images de la Chambre de Beautés avaient l'air d'être «angles de Paradis» (14680).[2]

D'après la conception courtoise de l'amour, la femme était digne d'un culte divin, ce qui se reflète dans le langage poétique et donne naissance à des comparaisons comme celle-ci:

Tr. 13488 Uns des angeles esperitaus
Ne deit estre plus chier tenuz.

---

1. Cp. encore Athis 6928.

2. Cp. Lanc. 6690, Athis 8804, Comte de P. 104, Bock, p. 56. Ce terme de comparaison devient plus tard un lieu commun même dans les chansons de geste. Voir O. Voigt, Das Ideal der Schönheit und Hässlichkeit in den afrz. chansons de geste, Marburg, 1891, p. 16.

Le *Lancelot* de *Chrétien* en donne les exemples les plus frappants. Le héros du roman tombe sur ses genoux devant la reine:

4670 Si l'aore et si l'ancline;

Car an nul cors saint ne croit tant.

Cp. ib. 4375 (Grosse, p. 160).

Rappelons encore à ce sujet que *Gautier* compare le faux amant à l'hérétique (I. 1247-50).

Nous passerons aux comparaisons empruntées à la vie humaine.

Ces expressions emphatiques sont propres à la poésie courtoise:

Thom. 2212 Altretant l'aim cum faz ma vie.

Cp. Marie G. 626.

Perc. 5321 Cil ki l'amoit plus que son oel.

Chrétien prend plusieurs termes de comparaison au domaine des jeux: voir G.d'A. 2321, Lanc. 2716, Perc. 9798.[1] C'est là une innovation.

La navigation ne fournit aucune comparaison aux épopées, mais elle inspire à *Wace* une belle comparaison entre l'armée sans chef et le vaisseau sans pilote (Br. 12466-70); et l'auteur d'*Eneas* construit une de ses rares comparaisons développées sur le rapprochement de l'idée du marin heureux d'être au port après un voyage orageux et de celle des amants qui se raccommodent après une petite querelle (9991-98).

La musique inspire à *Chrétien* une image originale mais pas tout à fait claire (Cl. 2841 ss., voir Bock, p. 42).

Le front de Blanchefleur est comparé à l'ouvrage d'un sculpteur (Perc. 3007, Gr. p. 169). Les étoffes sont employées pour caractériser une couleur (Tr. 22828, Phil. 135).

Il faudrait citer bien des passages encore pour donner une idée de la variété de ces images. Nous nous contenterons cependant de signaler encore une fois que *Chrétien* et surtout *Gautier* font de grands efforts pour en inventer de nouvelles. Celui-là à le goût supérieur: en général, ses images sont à la fois concises et pittoresques (voir p. ex. G.d'A. 1702, 3270 s., Cl. 2103, Yv. 6706); celui-ci devient trop souvent embrouillé et peu précis.

---

1. Cp. le glossaire, p. 92.

Il établit p. ex. une comparaison bien forcée entre les amoureux et les petits enfants (Er. 3633-40): ceux-ci comprennent seuls ce qu'ils se disent entre eux; ceux-là doivent comprendre sans se parler ce qu'ils pensent mutuellement (!). Cp. p. ex. Er. 3713 ss., 4613 ss., I. 5321 ss.

b) *Animaux.* Le plus grand nombre des termes de comparaison dans les épopées est fourni par des idées qui ont trait aux animaux; M. Rennert l'évalue même à la moitié du nombre total. Les romanciers les emploient toujours fréquemment, mais l'on peut constater que, chez la plupart d'entre eux, la proportion entre ces comparaisons et les autres est très inférieure à celle qui est de règle dans les chansons de geste.[1] Cela dépend peut-être moins d'une diminution de ces comparaisons que de l'augmentation d'images prises à d'autres domaines.

Pour donner une idée nette du courage et de la hardiesse de ses héros, l'auteur d'une chanson de geste prend sans cesse pour termes de comparaison le lion, le léopard, le sanglier, parfois le tigre, le loup, le chien; pour dépeindre avec quelle ardeur et avec quelle férocité ils se lancent dans la bataille, il les compare au loup affamé qui ravage un troupeau (en général de brebis). Ce sont là des lieux communs que les romanciers ne manquent pas d'employer non plus. Notons seulement que parfois ils développent très longuement le dernier terme de comparaison (nous en reparlerons plus tard); signalons encore qu'ils substituent quelquefois le lion au loup, ce qui, tout naturellement, est contraire à la tradition populaire et ce qu'on ne trouve jamais dans les chansons de geste. Il paraît que *Wace* a fait cette innovation. Il dit dans *Brut*:

8741 Si comme lions orgillos
Qui de longes est famillos,
Ocit motons, ocit berbis, Ocit agniax grant et petis,
Altresi li Breton faisoient.

Il est vrai qu'un manuscrit — d'entre neuf — porte ici «li lous», mais dans d'autres passages tous les manuscrits concordent: Br. 911-14, 13225 (lions-bestes), 13299 s.

1. Les romans de *Gautier* surtout présentent très peu de ces comparaisons: sur un total de près de soixante comparaisons il n'y a que sept qui sont empruntées à la vie des animaux.



Chrétien emploie deux fois cette comparaison, mais en la variant un peu encore: Cl. 1753-56, Yv. 3203-05.

Pour désigner la poursuite, *Roland* (1874 s.) et *Gormont* (609 s.) emploient déjà la comparaison avec le cerf chassé par les chiens: on la retrouve Tr. 7569 et Cl. 4931-33 (observez ici la forme originale). Hors dans les descriptions de bataille, on trouve des images analogues deux fois dans *Yvain* (1266 s., 4252 ss.), la dernière fois différant du type ordinaire.

Une mention originale de l' é l é p h a n t se trouve dans *Thèbes*: l'auteur y parle hyperboliquement d'un serpent «graindre d'un o l i f a n t» (2409).

Nous citerons encore une comparaison vraiment exquise relevée dans *Chrétien*: elle peint le désespoir du héros apprenant l'enlèvement de «s'amie»:

Cl. 3700 Onques nule beste sauvage,
Lieparz ne tigre ne lions, S'ele voit prandre ses feons,
Ne fu si ardanz n'anragiee, etc.

Voir encore Erec 2081 ss. (cp. Ps. 41,2, Bock, p. 16), Yv. 4350 (cp. R. II. 494).

Il faut encore mentionner ici les produits d'animaux. Les épopées emploient parfois h e r m i n e et i v o i r e pour désigner la blancheur, et il en est de même de nos romans (Th. 6612, Tr. 5410, 13395, Phil. 160, Cl. 841). D'autre part, l'emploi analogue de l a i n e (Cl. 3610, Perc. 8934), et de l a i t (Erec 2911, Ducs 24723) est étranger à la tradition épique (cp. Rennert, p. 62), de même que celui de s a n c (Th. 5290, En. 4063, Br. 7714; cp. R., p. 65).

Passons aux images empruntées à la vie des o i s e a u x. Un terme de comparaison connu aux chansons de geste plus récentes seulement (R., p. 53) mais qu'on trouve dans *Wace* (R. II. 2309, cp. Chron. asc. 38) et *Ducs* (12181)[1] est l'idée de l'oiseau pris au piège, qui sert à caractériser une attaque imprévue, l'emprisonnement, etc.[2] *Gautier* s'est encore inspiré de cette idée pour une comparaison très originale mais aussi très médiocre (Er. 3897-3912): Athénaïs heureuse d'être hors de la prison trouve plaisir

1. Voir aussi Sept Sages 1416.

2. Signalons que cette image se trouve dans la Bible: Ps. 124,7, Prov. 5,5. Comme métaphore elle y est extrêmement fréquente.

à causer avec les jeunes gens qui assistent à la fête, ainsi qu'un oiseau échappé au piège cherche des compagnons dont il ne se soucierait pas en d'autres circonstances.

Quelques autres comparaisons originales sont employées par *Chrétien*: il dit que la joue d'un cheval est «noire come choe» (= choucas, Erec 5326), qu'une «pucele» est plus jolie «Que espreviers ne papegiaus» (Perc. 2989), que les «losengiers» sont «plus jeingleor que jai» (= geai, Cl. 4438). Il est vrai qu'elles sont peut-être dues à la rime, mais n'importe quel poète de cette époque ne les aurait pas imaginées.

Notons enfin deux comparaisons qui ont trait à l'amour. Elles se ressemblent assez. L'une se trouve dans *Piramus*, où l'amoureux dit à son amie (cp. les métaphores):

411 Des or vieng je bien a reclain,
Con li ostors quant il a fain.

L'autre se trouve dans *Erec* et y est combinée avec une comparaison de provenance biblique (comp. ci-dessus). Les amants désirent ardemment s'appartenir:

2083 N'espreviers ne vient a reclaim
Si volantiers, quant il a faim:
Que plus volantiers ne venissent, etc.

Ici, *Chrétien* s'est probablement inspiré de *Piramus*.

c) *Plantes*. Les comparaisons avec flor de lis, flor, flor d'espine, flor d'ente, etc. pour caractériser la blancheur, celles avec la rose pour caractériser la rougeur appartiennent aux lieux communs du style poétique de cette époque.[1] On les emploie surtout en décrivant la beauté physique d'une personne mais aussi en parlant de n'importe quel objet. — La rose est regardée comme la plus jolie des fleurs, ce qui, dans nos romans, donne naissance à quelques comparaisons de forme antithétique. L'auteur de *Piramus* dit que Pyrame et Thisbé sont les plus beaux enfants du monde, de même que la rose l'emporte sur la primevère (64); *Chrétien* déclare qu'Énide est plus jolie qu'aucune autre femme, aussi bien que la rose surpasse le pavot (Erec 2412); et, parlant d'Hélène, *Benoit* exprime une idée analogue, quoique sous une forme moins serrée (Tr. 5126). *Chrétien* fait même une comparaison de ce genre pour

1. L'idée de la rose est employée ainsi déjà dans la *Prise d'Orange* (667).



exprimer combien la largesse est supérieure à toutes les autres vertus (rose-autre flors, Cl. 208 ss.).

Pour caractériser la couleur noire on emploie dans les chansons épiques plus récentes l'idée de la mûre. On trouve ce terme déjà dans *Cligés* (4664).

M. Rennert fait remarquer (p. 58, cp. p. 66, 68) que, dans les chansons de geste, le blanc, le rouge et le noir sont les seules couleurs susceptibles d'être comparées et que le vert ne donne lieu à des comparaisons que très rarement et très tard. Les termes alors employés sont herbe (*Saisn.*, *FdCand.*) et feuille (*FdCand.*). Nos romans en présentent déjà des parallèles; on trouve dans *Chrétien* herbe (Cl. 4769) et fuelle de vingne (Erec 5328). Puis, il y a un passage de *Piramus* et un autre de *Thèbes* qui se ressemblent d'une manière très curieuse: dans le premier, il est question de Pyrame mourant: «Plus devint vers que feuille d'ierre» (Pir. 702), dans l'autre, il s'agit d'Aton mourant: «Vert esteit come fueille d'ierre» (Th. 6262).[1]

Nous avons parlé plus haut de certaines comparaisons en forme antithétique. Il y en a d'autres encore dans *Cligés*, où l'on trouve certains arbres opposés l'un à l'autre:

4778 Tant con pins est plus biaus que charmes,
Et li loriers plus del seü.

Chrétien emploie plusieurs fois les idées de l'écorce et du fust (bois) comme termes de comparaisons (voir Cl. 5180, Yv. 1028 ss.)[2].

Pour d'autres comparaisons empruntées aux plantes, voir Tr. 1358, Er. 3349 ss. (probablement empruntée à la Bible), I. 4549, Yv. 2851, 4222, Perc. 8299. Nous ne citerons encore qu'un passage curieux de *Gautier*. Pitié et Justice se disputent le pou-

1. Voir la discussion de M. Faral (p. 15) sur ces deux passages. M. F. se demande si *Thèbes* a été influencé ici par *Piramus*, mais il n'ose pas s'exprimer affirmativement là-dessus. Vu la rareté des comparaisons auxquelles la couleur verte donne lieu, on s'explique le plus aisément le passage de *Thèbes* en supposant l'influence de *Piramus*: ici, cette comparaison n'a rien d'extraordinaire, n'étant qu'un changement de l'expression ovidienne «buxo pallidiora».

2. Cp. les métaphores. — *Chrétien* dit que le corps de Cligés qui avait laissé son cœur chez Fénice, était «Aussi come escorce sanz fust» (Cl. 5180). M. Stössel (ouvr. c., n° 242), signale absolument la même comparaison dans la poésie des troubadours.



voir sur Ille, qui cherche à se conformer aux désirs de toutes les deux. Le résultat de ce compromis est caractérisé par cette comparaison:

I. 3813 Si con del fruit qui si meüre
Qui n'estoit mie trop en l'ombre
Ne li solex trop ne l'encombre.

d) *Minéraux.* Les minéraux sont très peu employés comme termes de comparaison dans les chansons de geste, dans les plus anciennes presque pas du tout. Pour relever le lustre d'un objet, les romanciers tirent presque toujours l'or en parallèle (surtout quand il s'agit des cheveux; voir déjà Th. 3822, 4300), et les chansons de geste plus récentes font de même. L'idée de l'argent peut aussi être employée (surtout à propos des dents).[1] Cristal se trouve en des cas analogues chez *Chrétien* (Cl. 839, Yv. 1482), orpimenz, chez *Benoit* (Tr. 1565), gemme, chez *Marie* (El. 1022), jagonce, dans *Philomena* (146).

Les minéraux de grand prix servent aussi à caractériser un objet très précieux (voir Tr. 13496, 23068 ss., cp. Ducs 7920).

Ici, il faut signaler les comparaisons en forme antithétique que présentent certains romans. *Gautier* déclare que l'impératrice d'Allemagne est supérieure à toutes les autres femmes du monde:

I. 35 - - n' i a celi Qui s'aparaut de rien a li
Ne que li cuevres a fin or.

Cp. ib. 87 (argens-l'or requit). *Chrétien* offre plusieurs exemples analogues: clere jame-bis chaillo (Erec 2410 s.), fins or-cuivre (Cl. 2774) et (sous une forme plus originale) jame-pelles, sardines (Lanc. 16 s.). *Piramus* présente le premier cette particularité (gemme-voirre, or-argent, 63 s.).[2]

Signalons encore cette comparaison dans *Eracle*:

1849 Car li plons art, et l'argenz font,
Et si s'afine par le plom,
Qui s'art pour lui: li mauvais hom
S'art en fin pour le preude gent,
Si com li plons fait pour l'argent.

1. *Gautier* n'emploie pas de ces lieux communs.

2. Voir encore Ducs 26546 escharboncle-safir; Athis 2854 james-voirre, 6042 ors-metal, 6050 ors esmerez-plonc.



Ici, *Gautier* n'est pourtant pas absolument original. On trouve un terme de comparaison analogue déjà dans la *Chançun de Guillelme* (330 ss.). Comparez aussi Cl. 4245 ss.[1]

e) *Autres domaines de la nature, la lumière et le feu.* Dans les chansons de geste, le soleil est le seul astre lumineux qui serve de terme de comparaison (cp. Rennert, p. 61, 67, 69). Les romanciers l'adoptent aussi; certains d'entre eux font encore le même emploi de la lune et des étoiles. Toutes ces idées servent à caractériser la splendeur d'un objet. *Benoit* dit p. ex. qu'un miroir est plus brillant que «Rais de lune ne de soleil» (Tr. 14684), qu'une apparition qui se montre à Ulysse, rend plus de clarté «Que li soleiz ne les esteiles» (29840). Cp. ib. 11755, 11849, 23439, Erec 6844, Yv. 428 (Grosse, p. 172).

Il y a une comparaison très jolie dans *Erec* (434): les yeux d'Énide, dit *Chrétien*, ressemblent à «deus estoiles».[2]

Dans la poésie courtoise, l'idée du soleil sert particulièrement à relever la beauté d'une personne (surtout celle de la «dame») : voir les romans de *Chrétien*: Erec 1824-26, Cl. 2755-60.[3] La même idée peut encore être appliquée aux qualités intérieures: voyez un passage d'*Yvain* (2398 ss.), qui tient à la fois de la métaphore, de la comparaison et de l'allégorie et que cite M. Grosse, p. 157, et un autre, malheureusement assez embrouillé, d'*Eracle* (9 ss.) où *Gautier* fait l'éloge de son mécène, le comte Thibaut.[4]

Wace et *Chrétien* font tous deux des jeux de mots par des comparaisons avec la lune, en parlant, l'un, d'une ville de ce nom (R. I. 486 ss.), l'autre, de Lunete, la fameuse servante de Laudine

---

1. Voir encore *Jourdain de Blaivies* (Rennert, p. 60), *Guiot de Provins* (2671 s.), Stössel, n°s 322, 323, et, sous forme de métaphore, Er. 4851 ss. L'image tire probablement son origine de la Bible, où elle est fréquente: voir p. ex. Ps. 12,7, 66,10, Prov. 17,3, 27,21, 1 Pierre 1,7, etc.

2. Dans *Cligés*, les yeux de Soredamor sont comparés à «deus chandoiles qui ardent» (1814). Cp. Erec 1613 s.

3. Cp. Stössel, n°s 259, 325, Binet, p. 18.

4. Notons que la lumière du soleil sert souvent de terme de comparaison dans le langage religieux; cp. p. ex. Phil. Best. 3097 ss., Li ver del juïse 212, Marie Purg. 1577 ss., 1821, etc. Pour la comparaison dans *Eracle*, *Gautier* parait s'être particulièrement inspiré d'un passage des Proverbes (4,18).

(Yv. 2414 ss.). Est-ce que *Wace* a suggéré cette idée au poète courtois?

On trouve ici encore des comparaisons en forme d'antithèse. Même *Wace* en présente un exemple: lune-esteiles (R. I. 486-88), *Gautier* plusieurs: solel-lune, lune-estoile, cler jor-candoile (I. 84-86), et surtout *Chrétien*: solauz-estoiles (Cl. 5008 s.), solaus, lune-estoiles (Perc. 4404-07), soloil-lune (Erec 834), cierges-chandoiles, lune-estoiles, solauz-lune (Yv. 3247-49).[1]

En parlant des métaphores nous avons signalé que, très souvent, l'intensité d'un sentiment, — surtout celle de l'amour — est rendue par l'idée de la chaleur du feu. Ces métaphores amènent encore certaines comparaisons. C'est surtout *Gautier* et *Chrétien* qui en présentent. Le premier dit des Romains enragés:

I. 4359 Car plus ardant sont d'un tison
Romain quant ire les esprent,

et *Chrétien* s'exprime une fois d'une manière analogue:

Yv. 812. Vint d'ire plus ardanz que brese Li chevaliers -.[2].

Une autre fois le même poète dit de la colère de Laudine:

Yv. 6772 Toz jorz mes el cors me covast
Si con li feus cove an la çandre.[3]

On trouve des termes de comparaison analogues pour les choses de l'amour.[4] Déjà *Thèbes* en fournit un exemple:

4469 Car fous n'esprent si en rosei
Com fait l'amour qui est en mei,

et ici encore, *Piramus* en donne le parallèle:

520 Plus est espris (c.-à-d. mes cuers) que feus en paille[5].

Chrétien présente quelques comparaisons plus développées.

1. Voir des parallèles dans Binet et Stössel. Cp. encore Marie Purg. 1577 s.

2. Dans la Bible, le courroux de Dieu est souvent comparé à un feu: voir Jér. 21,12, Nah. 1,6, etc.

3. On trouve le même terme de comparaison dans *Aymeri de Narbonne* (6 ss.; voir Rennert, p. 107). Tout ce passage accorde mal avec l'esprit des chansons de geste.

4. Cp. Stössel, n° 262. Ovide emploie avec prédilection cette espèce de comparaison (p. ex. Mét. II, 480, 810 s., VI,78 ss., Rem. 807 s.).

5. C'est le seul exemple dans *Thèbes* d'une image relative à l'amour. Peut-être l'auteur l'a-t-il puisé justement dans *Piramus*.



Dans *Cligés* il dit que les regards qu'échangent les amoureux augmentent leur passion:

598 Tot aussi con cil plus se cuist,
Qui au feu s'aproche et acoste,
Que cil qui arrieres s'an oste.[1]

Deux passages d'*Yvain* et un autre d'*Eracle* offrent une certaine analogie. *Chrétien* déclare que les plaisirs d'amour qu'on ne gagne qu'après une longue attente

Yv. 2520 Sanble la vert busche qui art
Qui de tant rant plus grant chalor,
Et plus se tient an sa valor,
Con plus se tient a alumer.

Une autre fois, il dit que l'amour naissant de Laudine ressemble à

Yv. 1778 - - la busche qui fume Tant que flame s'i est mise,
Que nus ne sofle ne atise.

On comparera à ces passages les vers 4719 ss. d'*Eracle* où le poète expose la ressemblance entre l'amour qui cause trop de souffrances et la bûche fumante.[2]

Pour les autres domaines de la nature, il y en a peu qui offrent de l'intérêt. Citons seulement deux passages qui ont trait à l'amour. Dans *Piramus* on trouve une comparaison peu réussie: Pyrame se plaint de «l'ardour» de l'amour, qui, dit-il,

157 Flerist ma face et ma coulour,
Com fait gelee tenre flour.

L'auteur de *Philomena* dit que l'amour est plus léger que vanz (425). Cp. encore Lanc. 12 s. (Grosse, p. 168).

f) Nous en venons à notre dernière catégorie de termes de comparaison, à savoir les *allusions* aux personnages et aux événements historiques ou littéraires.[3]

Cette espèce de comparaison n'est pas très fréquente dans les

1. La sentence vient de Térence et d'Ovide et se retrouve souvent au moyen âge: voir Fecunda ratis 378. Outre les parallèles cités ici on peut encore relever Pamph. 37 s., Disciplina clericalis de Pierre Alphonse (Sammlung mittellateinischer Texte, hrg. v. A. Hilka, 1, p. 39, l. 24 ss.) et le Roman de la Rose 2443-46.

2. On trouve dans les *Proverbes communs* du XVe siècle (Leroux de Lincy, t. I, p. 72) le proverbe «Verde bûche fait chaut feu».

3. Nous ne parlerons ici que de véritables comparaisons, à l'exclusion d'allusions d'autre caractère.

chansons de geste, au moins dans les plus anciennes (*Roland* p. ex. n'en offre pas d'exemples). En général, nos romans aiment mieux ce procédé de style, et déjà le *Thèbes* en présente un nombre assez considérable.

Il est très naturel que la plupart des allusions dans les épopées soient puisées dans l'Histoire Sainte, puisque c'était le domaine de l'histoire le mieux connu de tout le monde. Nos romanciers font aussi assez souvent des comparaisons avec des personnages bibliques: Abraham, Isaac et Jacob (Phil. 360 s.), Isaac, Ésaü et Jacob (Er. 63 ss.), Agad (= Agag) et Samuel (Br. 8054),[1] Abiron et Datan (Th. 4838).[2] L'auteur de *Thèbes* déclare que l'aigle qui surmonte la tente du duc «de Calidone» est plus précieux que n'en a jamais eu David ni Salomon (2951);[3] *Benoit* dit que David ne sait pas jouer si bien que l'une des images de la Chambre de Beautés (Tr. 14776 ss.) et qu'Absalon est moins beau que Cador, fils de Priam (8126). De même, Erec est, pour la beauté, comparé à Absalon (cp. encore Perc. 6191), pour la «fierté», à Samson et, pour la sagesse, à Salomon (Erec 2266-68; cp. Ducs 23636). — Des personnages bibliques sont encore nommés à propos de l'amour. Puisque ni Samson, ni David, ni Salomon, le plus sage de tous, non plus, n'étaient «contre amor - - sage», comment donc Achille pourrait-il l'être? demande *Benoit* (Tr. 18045 ss.).[4] *Chrétien* fait une allusion un peu grossière et tout à fait inutile à Adam et Ève (Cl. 5239).

Les allusions à l'histoire universelle sont assez rares dans les chansons de geste.[5] Même les romanciers en présentent peu. *Béroul* rappelle la punition que Constantin avait infligée à Segoçon, l'amant de l'impératrice (278 s.);[6]

1. Cp. 1 Sam. 15.

2. Cp. Nombr. 16. Voir la note de M. Constans.

3. Cp. la légende de la tour de David: Cant. 4,4. Voir aussi Ver del juïse 142; note, p. 63.

4. Samson, David et Salomon étaient souvent cités au moyen âge pour leur mauvaise chance dans les choses de l'amour. Voir l'introduction à la grande édition de Cligés, p. XIX, Fecunda ratis II, 511-17, 540, Phil. Best. 2879 ss.

5. Rappelons cependant que déjà le *Pèlerinage* mentionne Alexandre, Constantin et Crescentius (366 s.).

6. Voir Tobler, Kaiser Constantinus als betrogener Ehemann, dans le *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, XII, p. 104.



Benoit, *Marie* et *Chrétien* comparent des objets précieux aux trésors d'Octavien, connu pour sa richesse (Tr. 1698, 28726, Lanv. 85, Cl. 3612); *Marie* mentionne encore à ce propos Sémiramis (L. 82); Apoloine de Tyr est nommé dans *Philomena* (175)[1]. — D'ailleurs, on trouve Alexandre et César. Le premier était connu à cette époque surtout par un roman en langue vulgaire dont il ne nous reste que très peu; il était regardé comme le type de la libéralité.[2] *Gautier* le nomme — d'une manière peu heureuse, Er. 5341 — pour ses voyages, *Chrétien*, pour sa largesse (Erec 2270). Ce dernier lui donne encore la compagnie de César, qui devrait être connu au public instruit par les romans de *Wace* (voir Erec 6673 ss., Cl. 6701 ss.). — Notons encore que, dans *Troie*, un médecin habile est comparé aux fameux «Ypocras et Galiens» (10245).

D'autre part, la mythologie ancienne, qui sans doute était regardée par les gens du moyen âge comme aussi réelle que la véritable histoire, est très bien représentée dans nos romans, tandis que tout naturellement elle n'apparaît que très rarement dans les chansons de geste. Les romans antiques contribuaient surtout à la répandre.[3]

Pour les termes de comparaison, l'auteur de *Thèbes* s'en tient encore plus volontiers à la tradition française,[4] mais nous avons déjà signalé que les déesses Pallas et Diane lui viennent à l'esprit, quand il veut caractériser la beauté des filles d'Adraste (955). L'auteur d'*Eneas* fait le même emploi de Diane et de Phébus (voir ci-dessus) et fait plusieurs allusions à l'historie de Troie:[5] il compare entre autres Énée et Lavinie au couple Pâris-Hélène (4177 s., 10109 ss.). Ces derniers réapparais-

---

1. Il était connu surtout par un roman merveilleux en langue latine dont il existait à cette époque une traduction française maintenant perdue (voir Gröber, II, 1, p. 168).

2. Voir P. Meyer, Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge, t. II, p. 372-74 (Bibliothèque française du moyen âge, t. V).

3. Voir les ouvrages de MM. Otto, Dressler et Witte.

4. Cp. Salverda de Grave dans les Mélanges Wilmotte, Paris, 1910.

5. C'est un des arguments les plus importants allégués en faveur de l'antériorité de *Troie* par rapport à *Eneas*. M. Faral (ouvr. c., p. 179) cherche à l'écarter; ses raisons contraires ne sont pas tout à fait convaincantes mais au moins admissibles.

sent encore dans *Cligés* (5299 ss.; il s'agit de Cligés et de Fénice). É n é e et L a v i n i e sont aussi mentionnés par *Chrétien* (Perc. 10426, cp. le glossaire), L a v i n i e seule — pour caractériser la beauté d'une femme — dans *Erec* (5891) et dans *Lanval* (586). Notons encore que deux autres personnages mentionnés dans *Troie* sont employés comme termes de comparaison: H e c t o r (I. 612) et M é d é e (Cl. 3031) et que la guerre entre les frères Étiocle et Polynice — le thème du roman de *Thèbes* — inspire une comparaison à *Chrétien* (Cl. 2537 ss.).[1]

Benoit et *Chrétien* établissent encore des comparaisons avec d'autres personnages mythologiques, connus surtout par Ovide. Achille amoureux de Polyxène se compare dans un monologue à N a r c i s u s (Tr. 17691 ss.), et Cligés, dit *Chrétien*, est plus beau que ce jeune homme (Cl. 2766 ss.)[2]; L e a n d è s (Léandre), l'ami de Héro, et Achille sont mis en parallèle dans *Troie* (22121 ss.); l'amour de Lancelot est comparé à celui de P i r a m u s (Lanc. 3821, probablement par influence du conte français); et pour caractériser la vie de l'avare au milieu de ses richesses, *Chrétien* recourt à l'histoire de T a n t a l u s (G. d'A. 907-28), comparaison peu réussie d'ailleurs.[3] Rappelons enfin que Fénice est comparée à Phénix, l'oiseau merveilleux, et qu'elle en tire son nom (Cl. 2727 ss.).[4]

La littérature nationale et plus populaire — «la m a t i è r e d e F r a n c e » — fournit tout naturellement le plus grand nombre des allusions dans les chansons de geste. Nos romanciers ne manquent pas non plus d'y emprunter des termes de comparaison. On compare un chevalier parfait à R o l l a n t (Th. 748, 1678, R. III. 8961, I. 1611, G.d'A. 1067, Yv. 3236), à O l i v i e r (R. III. 8961, I. 1612), à T u r p i n (Th. 4789 s.), au comte G o-

1. Toute cette scène de *Cligés* rappelle une scène analogue dans *Thèbes* (1235 ss.). Voir particulièrement Th. 1423 ss. et Cl. 2519 ss.

2. On sait qu'il existait déjà à cette époque un poème français sur Narcisse. Voir G. Paris, Hist. litt. de la Fr., XXIX, p. 499, Gröber, II, 1, p. 593.

3. Tantale est mentionné dans *Eneas* (2747 ss.) parmi ceux qui peuplent la cité des tourments. C'est une addition au récit de Virgile probablement due à l'influence ovidienne.

4. Pour la légende sur cet oiseau, voir Langlois, ouvr. c., p. 166. Les pères de l'Église en avaient fait un mythe chrétien.

d e f r o y (de Bouillon, Th. 4787) et au guerrier païen A g o l a n t (I. 1612); un traître à G u e n e l o n (Cl. 1076), etc.[1]

«L a m a t i è r e d e B r e t a g n e », à laquelle on ne trouve que très tard des allusions dans les chansons de geste, fournit quelques termes de comparaison à *Chrétien*. Il fait plusieurs allusions à T r i s t a n , Y s e u t et B r a n g i e n dans *Erec* (424, 1247 ss., 2076 s., 4946), et l'on sait que son deuxième grand roman, *Cligés*, vise à être la contre-partie de l'histoire de ces amants fameux. On y trouve aussi plusieurs comparaisons directes entre les deux couples amoureux (3147 ss., 5312 s.; cp. aussi 5260 s.). Voir encore Cl. 2790. On trouve aussi dans *Philomena* une comparaison avec T r i s t a n (175).

Avant de finir ce chapitre sur les termes de comparaison, nous dirons un mot sur le rôle que joue la rime dans leur création. Quand ils consistent en un ou deux mots seulement, ils sont très souvent placés à la fin du vers, et il faut alors qu'ils s'adaptent à la rime de l'autre vers du couplet. Chez *Chrétien* surtout — nous en avons déjà parlé en passant — cela saute aux yeux que bien des comparaisons originales sont inspirées de la rime. Tandis que c'est un lieu commun de caractériser l'immobilité d'un objet par celle de la p i e r r e (Pir. 703, Th. 6261; cp. encore Fergus 3), *Chrétien* imagine une fois g r e s (Yv. 837: angrés), une autre fois r o c h e 1926: esloche). Le courant d'un fleuve est comparé à celui de la L o i r e (Perc. 2508: voire), etc. Il n'y a rien à y redire, tout au contraire, tant que les expressions sont bonnes, comme elles le sont dans les passages cités. Mais ce n'est pas toujours le cas. On a de la peine à voir la nécessité de ces comparaisons dans *Yvain*: «seus come p a i s a n z» (Yv. 176: anz), «plus - - lee d'une o l e» (= pot, 3368:gole), «nuz se voit com un i v o i r e» (3020: memoire). Cp. ib. 425, 5635. Comme les autres romanciers hasardent rarement des comparaisons originales — *Gautier* qui en a, n'aime cependant pas ces termes courts — on y voit moins souvent le même procédé. Citons pourtant quelques cas relevés dans la deuxième partie de *Rou* aux longues laisses monorimes: «enfla cume b o t e i l l e» (2726; dans une laisse de dix vers), «si viura cume f u r» (= belette, 2306; également dans une laisse de dix vers). Cp. aussi R.III. 3679.

1. On voit qu'*Eneas* et *Troie* manquent d'allusions aux épopées.



Après avoir étudié les termes de comparaison nous passerons aux termes comparés. Naturellement ce sont surtout les qualités et les actions de l'homme qui sont susceptibles d'être comparées. Comme le fait remarquer M. Rennert, ce n'est que le côté concret des phénomènes que le poète (et le public) des épopées peut vraiment comprendre et qui peut lui inspirer des comparaisons. Les idées abstraites ne se présentent à son esprit que d'une manière vague et peu précise, et, par conséquent, elles ne sont pas faites pour lui donner des combinaisons d'idées très nettes.

A cet égard, notre premier romancier, l'auteur de *Thèbes*, se distingue déjà un peu d'un tel poète. Il est capable d'associer la dureté du cœur à celle de «la p i e r r e de cel mur» (1935), et l'idée de la flamme amoureuse lui inspire une comparaison déjà citée (4489, cp. Pir. 520; voir p. 113). Avec l'importance de plus en plus considérable donnée dans les romans courtois aux discussions sur la nature de l'amour, les poètes s'habituent à faire des réflexions abstraites et apprennent même à combiner ces idées avec d'autres de nature concrète: ils commencent à créer des métaphores et des comparaisons. Nous avons déjà constaté que la première espèce d'images est très fréquente; nous démontrerons qu'il en est de même de l'autre.[1]

Voyons *Eneas*. Son auteur connaît la comparaison de l'amour à la fievre quartaine (7918) ou à la fievre ague (7919), et il trace le parallèle suivant entre la joie des amants et celle des marins:

9991 Ki torment a eü en mer Plus se fait liez a l'ariver
Que s'il l'aveit seürement Passee senz altre torment;
Quant a eu peor de mort,
Se li plaist molt, quant vient a port.
Si fait amors; molt plaist forment
Enprès un poi de maltalent, etc.

Benoit établit une comparaison entre Achille amoureux et Narcisse:

1. Qu'on ne s'étonne pas que *Thomas*, ce poète de l'amour par excellence, n'entre guère ici en ligne de compte. En parlant des métaphores, nous avons eu lieu de noter qu'il aime peu le langage imagé et qu'à cet égard, il est en dehors de l'évolution. Certainement, ce n'est pas le talent qui lui manquerait, comme c'est le cas de *Béroul* et même de *Marie*, qui n'établissent pas non plus de ces comparaisons.



Tr. 17691 Narcisus sui, ço sai e vei,
Qui tant ama l'ombre de sei
Qu'il morut sor la fontaine.
Iceste angoisse, iceste peine
Sai que jo sent: jo raim mon ombre,
Jo aim ma mort e mon encombre; etc.

Les comparaisons de nature abstraite sont particulièrement fréquentes chez *Gautier* et *Chrétien*, qui, comme on le sait, trouvent plaisir aux réflexions subtiles sur l'amour. *Gautier* p. ex. met en parallèle — ce qui est d'ailleurs peu réussi — la manière de guérir les souffrances de l'amour et le remède à l'ivresse (I. 5321 ss.); il compare l'amour qui cause trop de tourments à un feu fumant (cp. ci-dessus) et pousse ce parallèle plus loin encore, en disant que la fumée nuit aux yeux du corps, la douleur à ceux du cœur (Er. 4724 ss.).[1] Cp. ib. 3633 ss., 3991 ss., 4613 ss., I. 1362 ss., etc.

Chrétien compare la «Joie d'amors qui vient a tart» à «la vert busche qui art» (Yv. 2519 ss., voir Gr., p. 161), dit d'une manière qui nous paraît recherchée, que l'amour qui s'installe chez les gens indignes,

Yv. 1398 Celui sanble qui an la çandre
Et an la poudre espant son basme, etc.,

que le mot d'adieu de Cligés s'est fixé dans le cœur de Fénice

Cl. 4399 - - come e d e f i z Qui ne puet estre desconfiz
Ne par deluge ne par feu, etc.

Comparez surtout Cl. 2845 ss., Yv. 4349 ss., etc. Rappelons encore que l'auteur de *Philomena* compare l'inconstance de l'amour aux sautes du vent (425).

Gautier et *Chrétien* présentent aussi un grand nombre de comparaisons auxquelles d'autres idées abstraites ont donné lieu. Leurs prédécesseurs en offrent des exemples très rares et d'ailleurs peu remarquables (cp. le passage de *Thèbes* cité plus haut, Tr. 13, 10979), et ils ne peuvent pas s'élever à la pure abstraction comme *Gautier*, dans la comparaison déjà citée entre l'influence de Pitié et de Justice sur les actions d'Ille et la pomme mûrissant dans des circonstances favorables (I. 3813 ss.). Une autre fois, *Gautier*

1. L'idée contenue dans ce terme de comparaison est biblique: voir Prov. 10,26. Elle paraît être devenue proverbiale: voir Leroux de Lincy, I, p. 74.

exprime l'idée que même vingt-quatre vertus ne contrebalancent pas un vice, pas plus que vingt-quatre cierges ne peuvent brûler, si on les met dans l'eau (Er. 2449 ss.).[1] — De même, *Chrétien* compare la supériorité de la largesse sur toutes les autres vertus à celle de la rose sur toutes les autres fleurs (Cl. 208 ss., cp. ib. 5008 ss.) et la colère de Laudine au feu qui couve sous la cendre (Yv. 6772 ss.). Cp. encore Er. 9 ss., 18, 3349 ss., 3633 ss., 6329 s., I. 35, 82 ss., 4359 s., Cl. 2103, 5258, 5794, G.d'A. 907 ss., Yv. 157, 812, 1777 ss., etc.

Outre les sentiments, les qualités et les actions humaines, c'est, comme dans les épopées, surtout le cheval qui donne lieu à des comparaisons. Nos romans de contenu merveilleux mentionnent aussi un grand nombre d'autres animaux, et il est tout naturel que ceux-ci soient aussi susceptibles d'être comparés: ainsi, le serpent: Th. 2346, 2409; Cerbère: En. 2567 ss.; le lion: Yv. 3524, 4012, etc. — De même, d'autres descriptions d'objets merveilleux donnent lieu à des comparaisons, p. ex. les pierres précieuses (Th. 3836), l'albâtre (ib. 4924), l'image mécanique (ib. 4768), les chambres lumineuses (Tr. 11755, 11849), les draps précieux (Tr. 1565, 13344, 13392 s., 23446, Bér. 2738), etc. — *Chrétien* aime aussi (surtout dans *Yvain*) à comparer les objets les plus ordinaires à d'autres. Il dit p. ex. que le pain que l'ermite donne à Yvain, est moisi et sec comme «une escorce» (Yv. 2851) et plus amer que levains (2848), que le sable de la mer est plus reluisant que fins arjanz esmerez (G.d'A. 1791), qu'une porte est arrangée en guise de souricière (Yv. 913 ss.), que la trappe tombe comme deables d'anfer (ib. 944). C'est là la conséquence de la tendance de *Chrétien* à tout décrire d'une manière réaliste.

Il nous reste encore à parler de la forme des comparaisons.

Les comparaisons des chansons de geste se distinguent par leur brièveté. En général, le terme comparé et le terme de comparaison sont tout simplement mis à côté l'un de l'autre, de sorte qu'ils tiennent tous deux en un vers. Il est plus rare — particulièrement dans les premières épopées — que la comparaison soit un peu développée comme dans ce passage unique de *Roland*:

1. On trouve assez souvent des comparaisons qui rappellent celle de *Gautier*, chez les Pères de l'Église, cp. Fec. rat. 20.



1874 Si cum li cers s'en vait devant les chiens,
Devant Rollant si s'en fuient paien.

Cp. ChdG. 330 s. (et 335 s.), Gorm. 609 s., CharrdN. 358, CorL. 187 (= 1933), 1073 s.

On observe cependant que même ici le poète renonce à la peinture détaillée et à la comparaison serrée: l'image introduite n'a d'autre but que de rehausser d'une manière générale l'impression du fait raconté: par conséquent, elle n'a pas besoin d'être ni ne doit être longuement amplifiée. D'autre part, on cherche parfois à rehausser l'effet par l'emploi de plusieurs termes de comparaison tout courts: deux: Rol. 1111 (leun ne leuparz), 1492 (esperviers ne arunde), CorL. 658, Prise 381; trois: Pèl. 854.

A cet égard, *Thèbes* ne diffère en rien des chansons de geste. Dans ce roman de plus de dix mille vers on ne trouve que deux cas où le terme de comparaison consiste à son tour de deux termes opposés (2430: rasors - un peil deugié; 4469: fous - rosei), et quatre cas où il y a deux termes de comparaison (3312, 4768, 5008, 6808).

Wace fait preuve d'une plus grande originalité. Il emploie très souvent la comparaison stéréotypée entre le loup ou le lion, — cp. plus haut — affamé ravageant le troupeau de brebis et le guerrier attaquant rudement ses ennemis; mais il se distingue de ses devanciers par le développement qu'il donne parfois à cette image. Les passages Br. 911, 13225, 13299, 14356, R. II. 1061 ont encore la simple forme traditionnelle, mais les vers 8741-45 de *Brut*, cités p. 107, et les vers 706-11 de *Rou I* (voir Lorenz, p. 18) montrent un développement assez modeste, il est vrai, mais en tout cas original. Seulement, ce n'est que le terme de comparaison qui est amplifié, et l'auteur ne met pas les détails de celui-ci en rapport avec ceux du terme comparé. —

L'auteur d'*Eneas* amplifie le même thème en vingt vers et d'une manière bien supérieure encore (5370-90); il a même changé un peu la situation en s'inspirant partiellement de Virgile (IX, 58-66), et il laisse les détails des deux termes se correspondre assez bien. L'auteur de *Troie* développe aussi cette idée en y ajoutant un nouveau détail, mais il a moins de talent que l'autre (21089-102, voir aussi 9159-64).

Pour en revenir à *Wace*, il présente aussi d'autres comparaisons développées. Il reprend l'image du sanglier chassé par le chien[1], mais en l'amplifiant et en l'appliquant d'une manière originale (Br. 11908-12, citée par M. Keller, p. 43, un peu incorrectement); il trace en six vers le parallèle entre l'armée sans chef et le vaisseau sans pilote (Br. 12466-71), en huit vers celui entre la ville Lune et l'astre lumineux (R. I. 486-93). Ici, il y a même une plus grande correspondance des détails.

Pour *Eneas*, nous avons déjà cité une partie de la comparaison entre l'amant et le marin (9991-98). On y trouve encore une autre où le parallélisme est bien conduit:

6888 Vos avez la teche al vilain, Ki la endreit hue son chien
O il n'osë aler por rien, Et vos le faites ensement,
Car vos huëz la vostre gent O vos ne volez aler pas.

Signalons enfin que ce roman présente deux cas où il y a deux termes de comparaison (2872, déjà dans Virgile, 3994).

Benoit, qui, d'une manière indépendante, avait développé une locution stéréotypée, s'essaie à créer encore d'autres comparaisons détaillées, dont la plus longue est celle entre Achille et Narcisse. Nous en avons déjà cité quelques vers: elle comprend en tout près de vingt-cinq vers (17691-714). Le poète prend soin d'en mettre en parallèle même les détails, mais il se répète plusieurs fois. La comparaison entre Achille et Léandre est aussi assez bien faite (22121-29). En général, *Benoit* renonce cependant aux longs développements; il emploie, en revanche, plusieurs termes de comparaison: il y a en tout plus de vingt cas de deux ou de trois de ces termes de suite.

Thomas présente aussi deux comparaisons développées, mais l'une d'elles est peu serrée (889-95), l'autre est basée sur un proverbe (1519-24).[2]

Chez *Gautier* et *Chrétien* le goût pour les comparaisons détaillées s'est librement développé: comme d'ordinaire, l'esprit didactique et la rhétorique vont de pair. *Gautier* va jusqu'à dédaigner les

1. Déjà ChdG. 865, CorL. 1073 s.

2. *Marie* n'est pas mentionnée ici. La seule comparaison développée qu'elle présente (Chievref. 68-78) ne doit pas entrer en compte, étant le motif même du lai en question.



comparaisons brèves, tandis que *Chrétien* cherche à les varier au lieu de les négliger.[1]

Les comparaisons développées amènent deux dangers: d'un côté, elles deviennent facilement forcées, et les détails ne se correspondent pas, de l'autre, elles détournent l'attention du récit. Nos deux poètes n'échappent pas tout à fait à ces dangers. *Gautier* tombe surtout dans le premier défaut, ce que nous avons déjà eu lieu de faire remarquer. La vieille règle que toute comparaison cloche, peut particulièrement être appliquée aux comparaisons d'*Eracle* et d'*Ille*. Voyez p. ex. la comparaison entre Athénaïs qui, délivrée de sa prison, aime à causer avec les jeunes gens, et les oiseaux qui, échappés au piège, cherchent de la compagnie (Er. 3897 ss.). Elle commence bien mais cloche sur un point capital: A. est enfermée justement à cause de ces «damoisiaus» (3912 s.), tandis que les oiseaux ne sont pour rien dans le malheur de leur compagnon. Voir encore Er. 9 ss., 3349 ss., 3633 ss., 3713 ss., 3897 ss., 4713 ss., etc.

Chrétien est en général plus consciencieux: voyez p. ex. de quelle manière excellente il développe la comparaison entre les vents et les barons guerriers (G.d'A. 2238-58). D'autre part, le parallèle tracé entre l'avare et Tantale (ib. 905-32) n'est pas réussi, et la comparaison entre l'amour dans le cœur et la chandelle dans la lanterne est à la fois confuse et extrêmement prolixe (Cl. 702-49, voir Bock, p. 35 s.). Aucun de ces deux poètes n'est pourtant aussi diffus que p. ex. *Raoul de Houdenc* (cp. Rennert, p. 108).

Ce qui distingue encore les romanciers des auteurs des chansons de geste, c'est leur faculté de varier un peu même les comparaisons stéréotypées. Un seul exemple. Pour caractériser l'intensité d'un penchant, les chansons de geste la comparent à l'amour entre parents et enfants, entre femme et mari ou entre «ami» et «amie» (voir Rennert, p. 46 s.). Le même procédé se trouve dans les romans, mais on le varie en disant aussi qu'on aime quelqu'un plus que «frère ne cosin germain» (Th. 6808; cp. Er. 1144), que «son frere e son enfant» (R. III. 4772), que «ses neveus» (I. 2692; cp. ib.

1. Dans *Yvain* surtout ces comparaisons brèves sont extrêmement fréquentes: il y a près de quarante cas où le terme de comparaison consiste en une seule expression.

2849 ss.), que «ses cosins ou ses neveuz» (G.d'A. 830), etc. Voir déjà Gaimar 4395 s. *Chrétien* est celui qui, à cet égard, a le plus grand talent. Nous l'avons déjà signalé; voyez encore la description de la laide «damoisièle» dans *Perceval* (5996 ss.), dont Grosse cite une partie, p. 162. C'est un lieu commun que de comparer les flèches volant dans l'air à la p l u i e (En. 5315, Tr. 11149, etc.) ou à la g r ê l e (Br. 12950, Tr. 19265, etc.); *Chrétien* combine ces deux idées ainsi:

Cl. 1525 Les arbalestes et les fondes, Saietes et pierres reondes
Volent autressi mesle mesle Con fet la p l u i e avuec la g r e s l e.[1]

Et un procédé des plus rebattus, c'est de mettre en parallèle la fraîcheur de la figure et celle de la neige. Voyez dans Grosse, p. 169, de quelle manière exquise, voire géniale, *Chrétien* a varié ce thème (Perc. 5572 ss.). Les exemples pourraient être multipliés.

Rappelons encore une fois la particularité que nous avons appelée comparaison en forme d'antithèse. On trouve ce procédé une fois dans *Piramus* (63 ss.), une fois dans *Troie* (5124 ss.), une fois dans *Rou* (I. 486 ss.), deux fois dans *Ille* (37, 84 ss.), et encore dans tous les romans de *Chrétien* (excepté *Guillaume d'Angleterre*), dans *Cligés* jusqu'à cinq fois.[2] On accumule même ces parallèles: deux de suite Tr. 5124 ss., trois de suite Pir. 63 s., Erec 2410 ss., Cl. 4778 ss., quatre de suite I. 84 ss. Ce procédé est inconnu aux chansons de geste, à *Thèbes*, à *Eneas*, à *Béroul*, à *Thomas* et à l'*Eracle* de *Gautier*. Est-ce *Piramus* qui l'a mis à la mode?

2. Personnification

La figure de la **personnification** consiste à représenter un animal, un être inanimé ou une idée abstraite comme un personnage réel, doué d'une vie humaine. Elle est familière déjà aux premières chansons de geste mais y est en général de nature peu remarquable. D'autre part, elle gagne de plus en plus du terrain dans nos romans.

1. Peut-être s'est-il en même temps souvenu des vers 4837 s. de *Thèbes*.
2. Et encore dans *Ducs de Norm.*, l'*Espurgatoire* de *Marie*, *Athis*, le *Roman de la Rose*, dont M. Bock cite quelques exemples, p. 32, etc.



a) Nous étudierons d'abord la personnification d'idées abstraites.[1]

La conception concrète de la mort est familière aux épopées les plus anciennes, comme le prouve cette expression dans le *Roland*: la mort mult l'anguisset (2010; cp. ib. 2232, ChdG. 894, etc.). Seulement, ce n'est que plus tard que les poètes épiques se représentent cette idée sous une forme si humaine qu'ils introduisent dans les monologues des apostrophes à la mort (voir R., p. 14, Hilka, ouvr. c., p. 28). D'autre part, ce procédé est employé déjà dans *Thèbes* (6397-6405, cp. 9436) et dans *Piramus* (754-57), se retrouve dans *Troie* (23006 s., cp. 22926) et surtout dans *Chrétien* (Erec 4620, 4656 ss., Cl. 5793 ss., 6136 ss., Lanc. 4335 ss., etc., cp. Grosse, p. 136) et dans *Philomena* (979-97).[2] *Chrétien* donne un autre exemple très prononcé de la personnification de la mort. Il dit dans *Yvain* (4704-07) que la mort «prist tel anhatine» à un chevalier (c.-à-d. le combattit) que «morir le convint».

La personnification de la nature — au sens de l'ensemble des forces de la création — est un lieu commun dans la poésie courtoise. C'est Nature qui a créé la beauté merveilleuse des héros et des héroïnes des romans. Ainsi, dans *Eneas,* le jeune Lausus est si beau que

3915 Onkes plus bele creature D'ome vivant ne fist nature.

Cp. ib. 7401-03. *Wace* lui-même emploie une fois ce procédé (Br. 3801 s.), *Thèbes* jusqu'à six fois; on le retrouve encore dans presque tous les romans: Pir. 68 ss.[3], 342, Tr. 26452, Marie Eq. 34, Fr. 242, Er. 2519, I. 251, 5286 ss., Phil. 167, 981, et *Chrétien* (Gr., p. 182 s.), qui s'en sert surtout dans *Cligés* (cinq à six fois). Nature ne façonne pas seulement la beauté extérieure mais encore les qualités intérieures, comme c'est p. ex. le cas d'Hector, qui, d'après *Benoit* (qui suit ici Darès) est plutôt laid; en revanche

1. Comparez l'exposé de M. R. Herzhoff, Personificationen lebloser Dinge in der altfranzösischen Litteratur des 10. bis 12. Jahrhunderts; teil II: Personificationen von Abstracten, Berlin, 1904. La partie comprenant les personnifications d'idées concrètes ne paraît pas avoir été publiée.

2. Voir encore Ip. 5241, où l'on trouve l'apostrophe dame mort.

3. Faisons remarquer que dans *Piramus* Nature est même introduite comme personnage parlant (68 ab).

Tr. 5318 Des biens le fist N a t u r e maistre
E des bontez qu'on puet aveir.

Voyez aussi la description de N a t u r e avec ses deux s a u c e s (les bonnes et les mauvaises qualités) dans *Guillaume d'Angleterre* (1365 ss.). *Chrétien* attribue à N a t u r e la création d'un vilain extrêmement laid (Yv. 798 ss.), parfois aussi celle d'objets, comme le bel arbre dans *Yvain* (382 s.).[1]

D'une manière plus générale N a t u r e est nommée dans *Thèbes* (3990), *Wace* (Br. 10952), *Thomas* (652 ss.), etc.[2]

La personnification de la r e n o m m é e — la F a m a des anciens — est connue déjà dans les premières chansons de geste, mais, comme le fait remarquer M. Rennert, l'idée primitive a sensiblement pâli (voir p. ex. Rol. 2638, CharrdN. 1467). De même, on ne trouve dans *Thèbes* qu'une indication sommaire: «La f a m e en vint par les contrées Que - -» (1101, cp. 1103). Il est pourtant digne de remarque que le nom ancien soit employé ici. *Wace* a évidemment gardé une réminiscence du personnage mythologique, car il dit:

---

1. Mais non pas celle des deux «fermeillez d'or neelez» (Erec 1665 ss.), comme le dit M. Grosse. — D'autre part, *Chrétien* — et c'est le cas de tant d'autres poètes de cette époque — attribue souvent à Dieu l'honneur d'avoir produit un homme particulièrement beau. Une fois il oppose même l'habileté de D i e u à celle de N a t u r e en déclarant que celle-ci n'aurait jamais pu créer un tel prodige que Laudine, que «fist Deus de sa main nue Por N a t u r e feire muser» (Yv. 1498 s.). La même idée se retrouve dans *Philomena* (142 ss.), quoique, plus tard, le poète retombe dans la vieille routine et attribue à N a t u r e l'honneur de la beauté de Philomène (167 s.).

2. La personnification de la nature tire son origine des anciens, qui en avaient même fait une divinité, Physis. Cp. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrg. v. W. H. Roscher, 3,2,p. 2488. Voir aussi Totius latinitatis Lexicon, t. 4, p. 231. On trouve cette personnification dans les ouvrages cosmogoniques du moyen âge: voyez surtout le *De planctu naturæ* d'*Alain de Lille* du XII[e] siècle (cp. Langlois, ouvr. c., p. 95 s., 149 s.; voir aussi p. 61). Le procédé particulier qui consiste à introduire Nature dans les descriptions, se trouve déjà dans le poème latin de *Phillis et Flora*, peut-être antérieur à *Thèbes* (il s'agit dans *Ph.* d'un cheval, voir Faral, p. 208, n. 5). C'est un lieu commun aussi dans la poésie lyrique, voir p. ex. Bern. d. Vent. 16, 48, 40, 27; Binet, p. 65. Le même procédé se retrouve encore dans quelques-unes des chansons de geste plus récentes, voir Voigt, ouvr. c., p. 14.



Br. 4663 R e n o m é e qui partot vole
Et qui de poi fait grant parole,
Vint al roi, si li a noncié - -.

Cp. R. III. 4945.

Benoit paraît aussi s'en être souvenu (Tr. 27529; cp. 4315, etc.).

Mais c'est l'auteur d'*Eneas* qui le premier a révoqué l'image parfaite de la F a m a, dont il fait le portrait détaillé (1539-66), en s'inspirant de Virgile. C'est peut-être à l'influence de ce roman que sont dues les nombreuses allusions de *Chrétien* à cette divinité (voir Grosse, p. 142, Cl. 343, G.d'A. 420; cp. Dressler, p. 124), mais il n'est guère admissible que *Wace* aussi s'en soit inspiré: il faudrait alors que *Brut* soit postérieur à *Eneas*. Sans doute, la légende ancienne était généralement connue à cette époque dans les cercles scolaires.[1]

Pour finir, signalons l'emploi original que *Chrétien* fait une fois de cette personnification. Dans *Cligés*, Alexandre adresse la parole au roi Artu en ces termes:

342 «Rois!» fet il, «se de vos ne mant
R e n o m e e qui vos renome - -.»

La F o r t u n e est une autre figure mythologique qui apparaît dans la plupart de nos romans — sous des noms différents, comme Fortune, Aventure, Destinee, etc. — mais dont les chansons de geste ne font guère mention. Elle est pourtant très connue au moyen âge, au moins dans les cercles scolaires: voir Faral, p. 100. C'est encore l'auteur d'*Eneas* qui en fait un ample portrait en la représentant, d'après la tradition, comme une femme avec une roue (685-92). On voit encore le caractère prononcé de cette personnification par des expressions comme celles-ci: «li esteit prospre fortune», «le ra esbaldi», «l'aveit marri» (1674-76), etc.; de même dans *Troie*: «Fortune trop les het» (13096), «nel voleit, Que trop lor esteit enemie» (4165 s.), etc.; dans ce roman il y a même une longue apostrophe à cette divinité (dans un monologue

1. Faisons remarquer que *Gautier* ne fait pas d'allusions à ce personnage mythique, non plus que *Béroul*, *Thomas* ni *Marie*. — M. Dressler, p. 104, croit qu'*Eneas* a inspiré tous les romanciers plus récents qui mentionnent Renommée. Seulement, il n'y a qu'*Amadas* qui présente un portrait détaillé analogue à celui de l'*Eneas*; cp. ib. 149. Voir aussi Faral, p. 311 s.

de Priam, 25215-23).[1] *Wace* emploie le même procédé (monologue de Lear, Br. 1965 ss.).[2] Voir aussi les expressions Br. 3965, R. III. 11213. Pour *Marie*, voir Guig. 538-40,[3] pour *Chrétien*, Grosse, p. 142 s.[4]

En parlant des nombreuses métaphores relatives à l'amour nous avons constaté qu'elles dépendent en grande partie de la conception de l'amour comme un être humain: p. ex. en le représentant comme un archer qui blesse sa proie par des flèches, comme un chasseur qui tend des pièges, comme un cavalier qui éperonne son cheval, ou en disant que l'amoureux est «en sa baillie», qu'il se plaint de sa cruauté, etc. Cette conception de l'amour tire son origine de l'antiquité, où, comme on le sait, ce sentiment humain avait son dieu spécial, l'Amour, qu'on se figurait, comme tous les dieux, sous une forme humaine. Les poètes érotiques latins, surtout Ovide, donnent des portraits détaillés de ce petit dieu puissant, et c'est dans ces sources que les poètes courtois, lyriques et épiques, ont puisé, directement ou indirectement, leur image de l'amour. Or, la poésie lyrique du Midi ne paraît pas s'être figuré l'amour comme un être masculin mais comme une femme.[5] Cela dépend sans doute du fait que, dès le commencement, le mot «amour» était du genre féminin dans le «romanz» de la Gaule; en personnifiant cette idée on lui a donné le sexe correspondant à son genre grammatical, en suivant le même procédé que pour toutes les autres idées abstraites qu'on se plaisait à personnifier dans la littérature de cette époque. Mais l'auteur du petit conte de *Piramus*, qui n'était qu'une adaptation d'Ovide, et l'auteur d'*Eneas*, qui a aussi suivi de très près ce poète latin, gardent au per-

1. Dans *Thèbes*, cette personnification n'a encore qu'une forme plus simple et qui devient stéréotypée: «Con fortune le vait menant» (134,674), «Quant aventure les ameine» (2142). Comp. déjà Pir. 685, En. 230,338, 1299 (destinee), Phil. 1294 (mesaventure), G.d'A. 440, 1755, 2380 (avanture), Yv. 3490, 3973 (buene avanture), etc.

2. Voir aussi la partie de *Lancelot* écrite par *Godefroy* (6488-6500).

3. Dans les *Fables* de *Marie*, Fortune prend elle-même la parole (18, 37 ss.).

4. *Gautier* n'emploie pas cette personnification, non plus que celle de Fama. — Elle se retrouve dans un grand nombre de romans signalés par M. Dressler (p. 104 s.), qui cependant n'ose pas se prononcer sur la question à quel degré ces passages sont influencés de l'*Eneas*. — Rappelons enfin que l'idée de Fortune a donné naissance à plusieurs métaphores, voir p. 78.

5. Cp. Mott, ouvr. c., p. 6.



sonnage correspondant au dieu des anciens le sexe qu'il avait pour eux: l'auteur de *Piramus* l'appelle plusieurs fois expressément li Dieux d'amour (197, 298, 419). La même influence se fait encore voir dans *Troie*, où l'amour est du sexe masculin (voir 18098: Cil qui sire est de tot le mont = l'Amour). *Chrétien* hésite dans *Cligés* (masc. 518,21, 573, 981, 3888, fém. 1022), et dans *Yvain* il parle une fois expressément du dieu d'Amour[1], mais partout ailleurs le féminin l'a emporté (il en est de même de *Philomena*, voir 394). Les romans de *Gautier* ne présentent que le féminin (voir Er. 3297), et il est probable qu'il en est de même de *Marie*. Pour *Wace* (Br. 8879), *Béroul* et *Thomas*, la personnification de l'amour y est peu prononcée; dans *Thèbes*, elle manque tout à fait.

Dans les monologues, l'apostrophe à l'Amour est un procédé assez fréquent: voir Pir. 23-29, etc., En. 8203-32, 9063-69, Er. 3968-4013. *Chrétien* ne l'emploie pas.

Dans *Piramus*, le poète apostrophe une fois l'Amour (23 ss.).

Dans *Troie*, l'Amour prend lui-même la parole en adressant un discours à Achille (20703-74).

Tout particulièrement dans *Yvain*, l'amour apparaît comme un être vivant qui prend part à l'action (voir Grosse, p. 137 ss.). Dans ce roman, cette personnification ne représente pas seulement le sentiment érotique mais une fois encore l'attachement amical, quoiqu'elle emprunte plusieurs traits à la personnification traditionnelle (voir p. ex. 6061). Dans le combat engagé entre les deux amis Yvain et Gauvain qui ne se reconnaissent pas, l'Amour, dit le poète, ne sait rien de cette fâcheuse affaire, parce qu'il s'est retiré «An aucune chanbre celee», où la Haine «esperone et point et broche Sor Amor quanquë ele puet» (6042 s.). *Chrétien* va jusqu'à apostropher lui-même l'Amour:

6045 Ha! Amors, ou es tu reposte?
Car t'an is! si verras, etc.

Dans *Ille* (5632 ss.), on trouve la personnification de deux amours particuliers, celui de Galeron et celui de Ganor, qui se

1. Pour relever la beauté d'une «pucele» il dit que Li Deus d'Amors aurait pris forme humaine pour la servir et qu'il se serait blessé de sa propre flèche (Yv. 5375 ss.).

disputent le cœur d'Ille et qui se parlent, quoique toujours au discours indirect.

D'autres idées abstraites sont souvent personnifiées dès les débuts de la littérature en langue vulgaire (voir Herzhoff, p. 51 s.), mais en général le caractère de ces personnifications est peu prononcé. Dans ce passage de l'*Alexis* p. ex. «cum forz pechiez m'apresset!» (12 d) ou dans cet autre de *Roland* «El cors vus est entree mortel rage» (747), on ne se rendait certainement plus compte de ce qu'on avait affaire à une personnification: le sens primitif des verbes «apresser» et «entrer» avait pâli, et ils ne donnaient plus naissance à des associations d'idées concrètes. Les chansons de geste — excepté dans les cas où elles sont visiblement influencées par la littérature plus savante, n'allaient pas au delà de ces personnifications stéréotypées. Nos romanciers changent peu à peu cet état des choses et se hasardent à faire des personnifications plus hardies. Ils suivent en cela une vieille tradition littéraire. «Le genre des personnifications est ancien;» dit M. Langlois, ouvr. c., p. 61, «il a des attaches puissantes avec les littératures de l'antiquité, profanes ou religieuses; plus directement il émane de certaines œuvres de poètes païens ou chrétiens du quatrième siècle». Les personnifications remplissent plus tard une grande partie de la littérature chrétienne du moyen âge: les vertus, les vices et d'autres idées abstraites sont représentées comme des personnages agissants qui se parlent et qui discutent: voyez l'exposé de M. Langlois, p. 61-64. Nos romanciers vont rarement si loin; mais par les expressions qu'ils emploient en parlant de certaines idées abstraites, ils visent clairement à une personnification marquée.

Dans *Thèbes*, on trouve mentionnées un assez grand nombre d'idées abstraites, dont plusieurs sont personnifiées d'une manière remarquable:

5095 Car entre vos regne pechiez
Et coveitise et mauvaistiez.
1231 Or li aït Deus et sis dreiz,
Sis vasselages et sa feiz, etc.[1]

1. Ce passage: «Ne morra jà, fait ele, envie» (Th. 6191) paraît renfermer une personnification marquée, mais l'expression doit être proverbiale: cp. L. de Lincy, t. II, p. 297.



A part les personnifications empruntées à Virgile — l'énumération de toutes les abstractions habitant l'enfer (2403-12 = Virg. VI, 274 ss.; cp. encore 2841 = Virg. VI, 688; 9728 = XII, 714) — *Eneas* offre assez peu d'intérêt (voir 2841, 6163). Il en est de même de *Wace*: voir Keller, p. 55.

Le *Roman de Troie* est plutôt supérieur à cet égard. Polyxène qui va être mise à mort, se plaint ainsi:

26532 Tant a or porchacié Envie
Que de ma beauté se plaigneit
Et que tant me par haïsseit
Qu'or n'iert ja mais por mei iriee, etc.

Benoit place encore à côte l'un de l'autre Amors et Mesfaiz (= le désir de la vengeance, 20702), qui, comme il le dit, «se sont acointié a lui» (= à Achille, 20701), mais il ne laisse pas le dernier de ces deux personnages prendre la parole, comme le fait le premier (voir plus haut); il met dans la bouche d'Hélène ces mots:

22939 A ma naissance vint sor terre
Ire e dolor e mortel guerre;
Del mont chaï e joie e pais; etc.

Cp. surtout 12707 s., 19648.[1]

Dans *Piramus* et chez *Thomas*, il y a aussi quelques personnifications à noter (Pir. 841, 874, Thom. 653, 807 ss.).

Chez *Gautier* et *Chrétien* la personnification se développe le plus librement. Sans parler du grand nombre des idées personnifiées — ce qui dépend du caractère raisonneur et didactique des romans — la manière dont ces idées sont personnifiées est parfois très frappante.

Un procédé très fréquent consiste à les représenter comme des conseillères:

I. 39 Et cortoisie et porveance
L'ont consillie tres enfance.
Tant li a sens mis en l'orelle
K'a ces II. dames se conselle.[2]

---

1. D'autre part, il faut probablement regarder comme une métonymie cette apostrophe: Haï, bone chevalerie, Com estes morte en poi de tens (=bons chevaliers; Tr. 2892 s.). Cp. p. ex. Rol. 2916.

2. Je me range à l'avis de Tobler que «sens» est le sujet de la phrase (voir les *Archives* de Herrig, 91). M. Förster (note de ce vers) veut que «sens» soit régime.



Lanc. 2852 Largesce et pitiez li comandent
Que lor buens face anbedeus.

Voyez aussi *Philomena* :

490 Nule reisons le consoille, etc.

Ou elles sont des amies, des compagnes, etc.:

Er. 3732 Et fine largesce est s'amie,
I. 47 Par sapience sa conpaigne,
I. 3579 En'est proësce vostre suer?
I. 3881 Ele (= honors) est adés a son chocier
Ne autres ose a lui tocier,
Yv. 1296 Largesce estoit la vostre amie
Et hardemenz vostre conpainz, etc.[1]

Chrétien est plus hardi encore, p. ex.

G.d'A. 3120 Dame, se reisons vos ressanble,
Erec 4639 Qu'an toi s'estoit biautez miree,
Proesce s'i iert esprovee,
Savoirs t'avoit son cuer doné,
Largesce t'avoit coroné.

Chez *Chrétien* seul on trouve l'apostrophe à une idée abstraite. Le roi Guillaume dit dans un monologue:

G.d'A.899 Ha! coveitise desleaus!
Tu ies racine de toz maus,

mais déjà au vers 902 il recommence à parler de «coveitise» à la troisième personne.[2]

C'est encore chez *Chrétien* seul qu'une idée abstraite personnifiée prend part à l'action: voir ce que nous avons dit ci-dessus de la personnification de la haine dans *Yvain*.

La personnification comprend toutes sortes idées, surtout les qualités courtoises: justice, loyauté, honneur, foi, courtoisie, largesse, sens, raison, sapience, hardiesse, beauté, pitié, etc., et leurs contraires: «mauvestié», peur, envie, folie, vilenie, péché, convoitise, etc., et encore: vieillesse, âge, faim, pauvreté, joie, «ire», etc.

---

1. Voyez le même procédé dans le *Roman d'Alixandre* en alexandrins (Herzhoff, p. 28-31).

2. L'apostrophe à une idée abstraite se rencontre aussi chez *Hue* (Ip. 4585) et dans le *Roman d'Alixandre* (voir ib., p. 28 s.). Le même procédé est employé plus tôt dans la littérature religieuse: voir Ver del juïse 320.

Nous avons déjà signalé que c œ u r est souvent mis pour les sentiments dont il est censé être le siège, procédé qu'on appelle métonymie, et que, d'autre part, c œ u r est parfois mis pour l'ensemble du corps, procédé nommé synecdoque. Mais dans les deux cas — qui se tiennent de près — on a souvent plutôt affaire à une personnification: «le cœur est», comme le dit M. Binet, en parlant de la poésie lyrique (p. 46), «envisagé souvent moins comme l'organe siège des sentiments, que comme un être bien distinct du corps, un second personnage, en quelque sorte.»[1] M. Rennert fait remarquer que cette conception du cœur n'est pas étrangère aux épopées, quoique la pure métonymie y soit plus fréquente. L'exemple cité de *Roland* (1107, R., p. 15) n'est pas non plus très prononcé, et ce n'est que dans les chansons de geste plus récentes que ce procédé a un caractère plus frappant. Pour ce qui est de nos romans, on trouve peu de traces de cette particularité dans *Thèbes* (voir 2609); *Eneas* en offre des exemples plus marqués:

7893 T e s c u e r s t'aprendra a amer. —
Se nen orrai altrui parler?

(cp. 5169); et surtout *Benoit* éprouve de la prédilection pour ce procédé. *Thomas*, *Gautier* et *Chrétien* l'emploient aussi très souvent.

De cette distinction établie entre le cœur et le corps dépend un autre lieu commun de la poésie courtoise: l'idée que le cœur de l'amant est logé dans le corps de la personne aimée, ce qui donne lieu à bien des développements subtils. Cette idée est plus ou moins clairement exprimée dans la plupart de nos poèmes courtois: voyez En. 8350 ss., 9951, Tr. 15405, 20246, Thom. 108 s., 1039, Phil. 210, Er. 3356 s., I. 3440 s., Cl. 4460, Lanc. 3998 ss.[2]

La personnification du cœur amène encore l'idée qu'il a des yeux à lui: voir Er. 4724, Yv. 4345.[3]

b) Quant à la personnification d'o b j e t s c o n c r e t s, M. Rennert fait remarquer que surtout le c h e v a l et l'é p é e, les compagnons du chevalier dans le combat, en sont susceptibles.

1. Comme il s'agit ici de la personnification des s e n t i m e n t s dont le cœur est le siège, nous la rangeons, à l'exemple de M. Rennert, à celles des autres idées abstraites.

2. M. Faral veut voir ici encore l'influence d'Ovide, qui emploie souvent les expressions «rapere animos», «rapere oculos»; cp. ouvr. c., p. 143, n. 1.

3. Cp. Binet, p. 47, et, pour les troubadours, Mahn: Werke, p. 141.

Les apostrophes à un pays ou à une ville qu'on trouve quelquefois, sont aussi stéréotypées.[1]

On ne s'étonne pas de voir que, dans ce domaine encore, nos poètes présentent parfois, vis-à-vis des chansons de geste, une plus grande variété due à leur connaissance d'une poésie plus bouffie de rhétorique. *Benoit* dit p. ex. que la mer agitée «Criot et braiot» (Tr. 27587), l'auteur d'*Eneas*, que «ciels et mers lor promet mort» (200= 262), *Chrétien*, que «Si ot li jorz feite sa jornee» (Cl. 3260), etc. Cp. surtout Lanc. 4560 ss. (Grosse, p. 158).

L'auteur de *Thèbes* se rappelle la mythologie ancienne en personnifiant les vents:

601 Et corurent li XII. vent
Par tot le monde a lor talent.
Onc nes pot tenir Eolus
Qui esteit lor sire et lor dus:
Par mé cel air vont torneiant,
Combatent sei et vont bruiant.

Peut-être *Chrétien* s'est-il souvenu de ce passage en représentant les vents comme des seigneurs qui se font la guerre:

G.d'A. 2338 Aus guerroient et nos ocïent,
An ceste mer ont grant pooir
Cist vant, bien le poons veoir,
Seignor an sont, bien i apert.
2347 Aussi font or li vant lor guerre
Con font li baron de la terre, etc.[2]

L'apostrophe à des objets concrets n'est pas un procédé courant. Excepté celle au loup dans *Guillaume d'Angleterre* (851 ss.) — inspirée d'après M. Wilmotte[3] de *Piramus* — et celle à la Croix dans *Eracle* (5952 ss.), il n'y a que ce petit conte ovidien qui en présente. Elles y sont d'autant plus nombreuses.[4]

---

1. Déjà Passion 14 a.

2. Chez *Chrétien*, les vents ne sont qu'au nombre de quatre. La tradition ancienne variait sur ce point: elle connaissait quatre, huit, douze et même vingt-quatre vents.

3. Voir la *Romania*, XLIII, p. 110 s.

4. Pyrame apostrophe murs (460), parois (467), pertus (469), chaillous (470), hostel (477), crevace (480), masiere (487), nuit (708, 855), arbre (709), prez (710, 854), fontaine (711, 854), moriers (854), lions (733, 744), lune (735, 854),

3. Allégorie

Le terme **allégorie** peut avoir des acceptions plus ou moins larges. On désigne souvent par ce terme «la métaphore prolongée», qui est plutôt une figure de mots, puisqu'elle «ne fait pas disparaître l'objet dont on veut parler: elle ne fait qu'introduire dans le langage propre à cet objet des termes empruntés au langage qui convient à un autre» (Langlois, ouvr. c., p. 48); dans l'allégorie proprement dite, au contraire, «l'objet principal disparaît entièrement, on n'y parle que le langage propre à l'objet accessoire, que l'on montre seul», ou, pour citer, à la suite de M. L., le grammairien Beauzée: «L'allégorie parle directement de l'objet accessoire et dans les termes qui lui sont propres, au lieu que la métaphore parle directement de l'objet principal en termes empruntés au langage propre à l'objet accessoire.»[1] — Finalement, on désigne souvent par «allégorie» la personnification développée.

Pour ce qui est de la première figure — celle qu'on devrait plutôt appeler métaphore prolongée — la plupart des théoriciens la rangent au nombre des allégories; c'est qu'elle présente un type tout particulier et qu'elle forme, pour ainsi dire, le trait d'union entre la métaphore et la véritable allégorie. Qu'il nous soit donc permis d'en parler dans ce chapitre.

Cette figure ne se rencontre pas dans la littérature en langue vulgaire antérieure à nos romans, et elle est — ce qui se comprend facilement — étrangère à toutes les épopées. — Le petit conte de *Piramus* est peut-être le premier poème français qui en présente un exemple. C'est dans la description de la flèche de l'Amour:

Li fers de la sajete est feu,
Sospir la fleche de milieu,
Li penon engiens et perriere,
Douce Amors la coche d'arriere.

Très probablement, *Chrétien* s'est inspiré de ce passage[2]

terre (743) et espee (758, 831, 833), en renchérissant ainsi sur Ovide qui se contente de laisser apostropher la paroi (Mét. IV, 73), les lions (114) et le voile de Thisbé (118). — Rappelons encore l'apostrophe à l'agrafe Fl. et Bl. 1005. — Dans *Sept Sages* un serpent débite même un petit monologue (1245 s.).

1. Voir la discussion élucidante de M. Langlois, ouvr. c., p. 46 ss.
2. Cp. Wilmotte dans la *Romania*, XLIII, p. 110.

en développant l'idée que Fénice est un «dart» (Cl. 770-860). Il dit entre autres que «Li penon sont tresces sores» (790), que la flèche est mise «el coivre» (855), c.-à-d. dans «li blïauz et la chemise Don la pucele estoit vestue». On voit que le poète ne laisse jamais l'objet principal disparaître; par places, il oublie même qu'il a commencé par une image, et il parle de Fénice en termes directs (807-45).

Nous trouvons encore la même figure dans l'*Ille* de *Gautier*. En parlant des métaphores nous avons déjà signalé l'image du «blïaut» dont l'Amour a vêtu Ganor. Il est tissé d'une manière spéciale:

6265 De dolor fist la gironee - -,
6267 De lons sospirs, de griés espointes
Fist les coustures et les pointes;
Le cors du blïaut de pesance.[1]

L'allégorie proprement dite ne se rencontre guère dans nos romans. Cependant, il y en a des traces chez *Gautier* et chez *Chrétien*. En amorçant la description de l'amour entre Gauvain et Lunete, *Chrétien* se sert d'une allégorie: il parle de «l'acointance» faite «Antre la lune et le soloil» (Yv. 2398). Mais il n'ose pas continuer sous cette pure forme allégorique; craignant que le public ne le comprenne pas, il demande le moment d'après: «Savez de cui je vos vuel dire?» (2399), et il finit par développer l'image en forme de métaphore et de comparaison (2400-14). — Un passage analogue qu'on relève dans l'*Ille* de *Gautier*, n'est pas non plus une allégorie parfaite (5619-52). Le poète commence par comparer Ille à une haute tour, dans laquelle réside son premier amour, Galeron, et qui est assiégée par son deuxième amour, Ganor, et il n'y a que par places qu'il fait disparaître l'idée principale, Ille et les deux amours, pour parler exclusivement de l'idée accessoire, le siège de la tour. Il dit même expressément:

1. On trouve le même procédé dans la poésie lyrique, voir Binet, p. 49, Faral, p. 232, et plus tard p. ex. dans le *Jugement d'Amour* (de 1200 environ, imprimé par Faral, p. 251 ss.; voir aux vers 28 ss., 220; cp. p. 218 s., 231 s.), dans *Huon de Méri*, *Raoul de Houdenc* et le *Roman de la Rose*, etc.; cp. Langlois, p. 47 ss., Börner, p. 31. M. L. fait remarquer que cette figure est courante dans la littérature latine du moyen âge: il en cite un exemple déjà du IX[e] siècle. Elle doit tirer son origine du style biblique: cp. Fec. rat. 467 s.



5633 Li cuers Ille est la haute tors.
Dedens qui est? L'amors premiere,

et retombe parfois tout à fait dans la réalité, comme au vers 5645:

Illes s'en deut, Illes s'en sent.[1]

Finalement on désigne souvent, comme nous l'avons dit, par «allégorie» la personnification développée, c.-à-d. les cas où des abstractions sont représentées comme des personnages parlants et agissants. Nous en avons déjà parlé dans le chapitre précédent. Rappelons seulement que ce n'est que chez *Benoit* (le discours de l'Amour), chez *Chrétien* (Amor, Haïne dans *Yvain*), et chez *Gautier* (les deux amours qui se disputent le cœur d'Ille) qu'elles prennent véritablement part à l'action — dans tous les cas, très peu d'ailleurs.[2]

4. Description

La **description** — figure qui consiste à peindre des phénomènes simultanés, à la distinction du récit qui présente des actions qui se succèdent — n'est pas très développée dans les chansons de geste. On se contente en général d'indications sommaires, de quelques épithètes banales; les longues amplifications, qui entravent le récit, ne sont pas de leur goût. Presque les seuls objets que ces poètes se complaisent à dépeindre plus amplement, sont les qualités des héros, des chevaux et des armes. Cependant, même à ce sujet, les premières chansons de geste sont assez brèves.[3] Le *Roland* ne fait pas de portrait en plus de deux ou de trois vers — celui de Baligant, comprenant six vers (3157 ss.), fait seul exception.[4] Du même, il y a dans *Coronement Looïs* et *Prise d'Orange* deux portraits seuls de quelque longueur (Cor L. 505-10, Pr. 660-67).

1. Ce n'est que plus tard que la pure allégorie se développe dans la poésie narrative française: c'est surtout avec *Raoul de Houdenc* et le *Roman de la Rose*, du XIII[e] siècle. D'autre part, elle est d'une grande importance dans toute la littérature exégétique du moyen âge: voir Langlois, p. 50 ss.

2. Ce procédé — employé dans certaines œuvres médiévales en langue latine de nature philosophique et religieuse (voir le chapitre précédent) — ne se développe dans la littérature française qu'au siècle suivant: ici encore *Raoul* et *Guillaume de Lorris* doivent être mentionnés en première ligne.

3. Il faut excepter le *Pèlerinage*, qui a un caractère particulier et qui décrit amplement les merveilles de l'Orient.

4. Cp. ce qu'en dit Voigt, ouvr. c., p. 7.

D'autre part, on trouve dans le *Roland* la description d'un cheval en sept vers (1651-57), celle d'un bouclier en quatre (1661-64).

Il semble que le *Roman de Thèbes* ait mis la description à la mode. Au moins ce roman est-il le premier poème où cette figure prend une place considérable.[1] On y trouve un grand nombre de portraits, p. ex. ceux de Polynice (733-42), de Tydée (743-48), des filles d'Adraste (953-84), d'Antigone (3801-06), d'Ismème (3843-47), d'Atys (6071-96), des filles de Daire (8428-46), de Nestor (9568-74), etc. Les autres romans antiques imitent *Thèbes* à cet égard mais avec modération. Ainsi, l'*Eneas* ne présente qu'un seul portrait très développé, celui de Camille (3965-4009), tandis que celui de Didon p. ex. est peu détaillé (717-19, 8051-56)[2], et *Benoit* ne fait des amplifications qu'en parlant de Jason (1266-73), de Médée (1216-31) et de Polyxène (17557-69). La nouvelle mode est encore adoptée par *Marie* (Eq. 31-41, Lanv. 569-76), par *Gautier* (Er. 3503-11) et par *Chrétien* (Erec 411-441, Cl. 778-845, 2760-92, Yv. 1462-1506), par l'auteur de *Philomena* (126-204), tandis que *Béroul* et *Wace* ne le font pas encore.[3]

Dans ses «Recherches», M. Faral dit (p. 103): «Il a été remarqué que les descriptions des romans du moyen âge représentent un type de beauté uniforme et constamment le même; mais on n'a pas assez dit que ces descriptions étaient faites, toutes, selon les mêmes procédés, conçues selon le même plan et tracés dans le même style. Si l'on en cherche l'explication, on la trouvera dans l'enseignement de l'école, où l'on s'exerçait à décrire et où l'on apprenait les règles du genre». M. F. cite aussi de Mathieu de Vendôme, qui vivait à cette époque, le modèle d'une telle «descriptio forme pulcritudinis». — A la vérité, tous les passages cités ci-dessus ne présentent que les variantes d'un même type, et les différences qu'elles offrent entre elles ne sont pas d'un grand intérêt. Nous ne signalerons qu'une chose quant à la forme.

1. Notons cependant qu'il y a déjà dans le fragment d'*Albéric* un ample portrait d'Alexandre (60 ss.).

2. Nous passons sous silence ceux de la Sibylle (2199 ss., 2267 ss.), de Charon (2443-50) et de Cerbère (2563 81), qui sont des imitations de Virgile.

3. Quant à *Thomas*, on n'en peut rien dire de certain, puisque la plus grande partie de son roman est perdue. A toute vraisemblance, il donnait au moins des portraits de Tristan et des deux Ysolt.

Tandis qu'en général le poète nous fait directement le portrait d'un personnage, *Benoit* ne nous décrit la beauté de Polyxène qu'indirectement, en peignant l'impression qu'elle a faite sur Achille. Il dit p. ex.:

17563 La resplendor qu'ist de sa face
Li met el cors freidor e glace.
Sis nes, sa boche e sis membres
Le resprenent de teus arsons, etc.

Chrétien ne suit pas non plus toujours le procédé ordinaire. La beauté d'Énide, telle qu'il la décrit (Erec 411 ss.), ne sort en rien du type consacré, mais par certaines images, par certaines tournures originales il sait donner à cette description une fraîcheur insolite. Et en développant encore le procédé de *Benoit*, il ne nous dépeint la beauté de Fénice (Cl. 778 ss.) et celle de Laudine (Yv. 1462 ss.) que par les réflexions que leurs amants font là-dessus dans leurs monologues.

Mais ce n'est pas seulement la beauté extérieure et les qualités intérieures que les romanciers aiment à décrire. On ne fait presque jamais le portrait d'une personne sans mentionner en même temps comment elle est parée. Ainsi, l'auteur de *Thèbes*, après avoir dépeint les dehors d'Antigone, nous fait la description de la «porpre inde», du «bliauz», du «baudré», de la chaussure, du manteau (3807 ss.) dont elle est vêtue, et nous fait savoir que ses cheveux sont ornés d'un fil d'argent (3823). Il en fait autant en en venant à Ismène (3848-58), aux filles de Daire (8440-44), à Atys (6076, 6089-94), etc. De même, il y a dans *Eneas* une longue description de la parure de Camille (4011-46); *Benoit* nous dépeint le «bliaut» et le «mantel» de Médée (Tr. 1230-36), les vêtements d'Ulysse et de Diomède, la parure de Briséida (13331-409); *Marie*, celle d'une fée (Lanv. 565-77). *Chrétien* suit cette mode surtout dans son premier roman, *Erec*, où il fait la description de la parure d'Énide (1590-1630, 1655-67), de celle d'Erec (95-104), et de la fameuse robe que porte Erec lors de son couronnement (6743-6809).

On trouve encore des descriptions d'armures (p. ex. Th. 1562 ss., 5286 ss., 6577 ss., En. 4394 ss., 6923 ss., Tr. 1815 ss., etc.), de chevaux et de leur équipement (p. ex. Th. 5281 ss., 5627 ss., 6612 ss., En. 4047 ss., 6915 ss., Tr. 6235 ss., Marie L. 557 ss., Erec

5316 ss., etc.). Mais on n'en reste pas là. On fait encore des descriptions de tentes, de chars, de lits, de vaisseaux, de tours, de tombeaux, de statues, d'automates, de pierres précieuses, etc. M. Faral a consacré un long chapitre (p. 307 ss.) à ces descriptions dans les romans du XIIe siècle, en tant qu'elles comportent des éléments merveilleux. C'est le plus souvent le cas, car, comme le dit M. F., p. 308, la description «est destinée à exciter l'admiration; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur; et il semble que ç'ait été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus: le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions». M. F. cherche aussi à démêler les sources de toutes ces descriptions romanesques, et il trouve qu'elles se rapportent surtout à des légendes — en général écrites — originaires de l'antiquité et de l'Orient.[1]

Comme un compte-rendu de toutes ces questions ne serait que la répétition de ce qu'en a dit M. Faral, et comme, d'ailleurs, cela mènerait trop loin, nous nous contenterons de renvoyer le lecteur à l'ouvrage de ce critique. Deux mots seulement sur la fréquence de cette figure dans nos romans. Nous avons déjà dit que c'est le *Roman de Thèbes* qui paraît avoir mis la description à la mode et qu'*Eneas* et *Troie* ne lui cèdent en rien dans l'emploi de ce procédé de style. *Gautier* est d'ailleurs le seul romancier — nous passons sous silence *Béroul* et *Wace* — qui montre peu de prédilection pour cette figure. Il y a dans *Eracle* seul quelques descriptions plus étendues: celle du «ciel» de Cosdroés (5899-5919) et celle de la statue d'Eracle (6510-31); toutes les autres sont à la fois très brèves et tout à fait stéréotypées (p. ex. Er. 2603 ss., 3503 ss., 5638 ss., 6165 ss.). Dans *Ille* elles manquent presque complètement. Quant à *Chrétien*, il y a des descriptions dans tous ses romans, mais dans *Erec* seul elles sont très longues; ce roman montre ainsi sa dépendance étroite des romans antiques; dans les autres, elles sont bien plus brèves; ce n'est qu'en décrivant les objets qui ont de l'importance pour l'évolution du récit que *Chrétien*

1. Le goût même pour la description est probablement dû à l'influence des anciens.

se laisse aller à une peinture plus détaillée, p. ex. celle de la tour dans *Cligés* (5555 ss.), celle de la fontaine dans *Yvain* (380 ss.), etc.

Les descriptions de la nature tiennent, on le sait, une place très modérée dans la littérature du moyen âge. Elles sont, il est vrai, d'une grande importance dans la poésie lyrique, mais elles s'y figent en certaines formules, dont les poètes ne savent pas se débarrasser; la plupart des pièces lyriques commencent par la brève description d'un matin de printemps: le soleil se lève, les oiseaux chantent, les arbres poussent des feuilles, les prés reverdissent, etc. De telles descriptions s'introduisent de bonne heure dans les chansons de geste: le cycle d'Orange en présente déjà dans le *Charroi de Nîmes* et dans la *Prise d'Orange* (voir Rennert, p. 98). Nos romanciers aussi les adoptent en général: voir *Thèbes* (2083-86, 3303-06, 7576 s.), *Troie* (953-59, 2183-89, 4167, 4807 s., surtout 12683-91, etc.), *Béroul* (1774-78), *Wace* (R. II. 3182 s.), *Marie* (Yon. 55 s., Lst. 58-62) et *Chrétien* (Cl. 6351-53, Perc. 1283-87.)[1]

A côté de ces descriptions lyriques qui, originairement, avaient pour but de disposer à un certain sentiment, à une certaine situation d'esprit, mais qui, dans les romans, n'étaient souvent que des ornements inutiles, on trouve à notre époque très peu de descriptions de la nature. On indique très brièvement «Li jurz fut bels et clers» (Pèl. 109), «Clere est la nuit e la lune luisant» (Rol. 2512), etc.; souvent, on fait ces constatations sans aucune raison particulière, à ce qu'il paraît; d'autres fois, on mentionne le beau temps pour pourvoir insister sur le bel aspect que présentent les armures et d'autres objets luisants qui brillent au soleil (voir Rol. 1002, ChdG. 234 ss., Th. 4805 ss., 8821 ss., Tr. 7354 s., 8528 s., Cl. 1264 s., etc.). — D'autres phénomènes de la nature, comme un orage ou une tempête, sont aussi très sommairement décrits dans les chansons de geste[2]. *Wace* (Br. 2524 ss.), *Thomas* (2869 ss.), l'auteur d'*Eneas* (187 ss., en suivant Virgile) et *Chrétien* (G.d'A. 2296 ss.) font des descriptions plus amples d'une tempête à la mer.[3] Voir aussi Th. 596 ss.

---

1. *Eneas* et les romans de *Gautier* n'en présentent pas.

2. Cp. Groth, ouvr. c., p. 415 s.

3. Pour les relations entre ces deux passages de *Wace* et de *Thomas*, voir ce qu'en dit M. Bédier, Le Roman de Tristan, I, p. 36 s., 406 s.; pour le passage de *Chrétien*, cp. Wilmotte dans la *Romania*, XLIII, p. 109.

De même, les auteurs des chansons de geste se contentent en général de quelques termes stéréotypés pour dépeindre la nature d'un pays ou d'un lieu. Les romanciers ne semblent guère avoir eu plus de sentiment pour la beauté d'un site. S'il ne s'agit pas de décrire des objets merveilleux (comme le pin d'argent dans *Troie* p. ex.) on ne va pas au delà des épithètes générales, p. ex. «biaus estoit li leus» (Lanc. 1650), «Biax ert li bos et jens li lex» (I. 1673). Il est rare qu'on décrive, sans aucune raison particulière, jusqu'au sable d'un ruisseau, comme le fait une fois *Chrétien*:

G.d'A. 1790 Qui plus ert luisanz et bele,
Que n'est fins arjanz esmerez.

Il est encore plus remarquable que le continuateur de *Lancelot, Godefroy de Laigni*, décrive en seize vers une petite oasis dans une lande: il dépeint un «sagremor» (sycomore), l'herbe verte et fraîche, la source jaillissante et le sable qui se trouve au fond de cette source (Lanc. 7005-20).[1]

5. Epithète ornante

Si la description demandait trop de place pour être favorisée par les poètes des épopées, ils recouraient d'autant plus à un autre procédé qui sert aussi à caractériser mais qui est plus simple: celui des **épithètes ornantes.** Les épithètes n'avaient pourtant pas pour but unique de relever les côtés particuliers et caractéristiques d'une idée mais encore à renforcer cette idée d'une manière générale: aussi étaient-elles employées non seulement la première fois qu'un personnage ou un objet étaient mis en scène mais aussi toutes les fois suivantes, si cela convenait aux règles de la versification. D'ailleurs, elles sont trop peu variées et trop stéréotypées pour pouvoir donner une véritable caractéristique: les mêmes épithètes — li sages, li proz, li beaus, li preisiez, l'alosez, la belle, la gente, la douce, etc. — sont appliquées indistinctement à presque tous les personnages et perdent ainsi leur valeur propre: ici encore, on tombe dans la monotonie des formules. — Le fait que ces épithètes étaient un moyen excellent pour remplir le vers, contribuait encore à leur fréquence: surtout dans les poèmes aux laisses pro-

1. Pour décrire le sable, il emploie le même terme de comparaison que *Chrétien*: 7015 Li graviers est et biaus et janz Et clers com se ce fust arjanz.



longées, où la même assonance revenait tant de fois, le poète était trop souvent tenté de se tirer d'affaire par l'emploi d'une épithète présentant l'assonance nécessaire.[1]

Les romans ont adopté le procédé des épopées mais l'emploient en général avec plus de modération.

Voyons d'abord les épithètes appliquées à Dieu et aux saints. Celles-ci qui abondent dans les chansons de geste — voir encore Hilka, p. 37 — sont toujours très fréquentes dans *Béroul* et les romans de *Gautier*, tandis que *Wace*, *Thomas*, *Marie* et *Chrétien* en sont assez chiches. On voit donc qu'il y a une tendance à en réduire le nombre.[2] La forme de ces épithètes est la même que pour les périphrases. Elle ne se distingue en rien de celle des épopées.

Aussi les épithètes dont sont ornés les personnages du récit, présentent le même caractère banal que celles dans les chansons de geste. Ainsi, quand *Benoit* met Priam en scène, il le qualifie de «sages e corteis» (Tr. 170); il appelle Anténor «li riche cante» (176), Polyxène «la pucele, La fille al rei Priant, la bele» (675 s.), etc. Même *Chrétien* ne va guère au delà de ces lieux communs. Nous avons déjà fait remarquer que les chansons de geste emploient ces épithètes, pas seulement pour caractériser un personnage au moment qu'il est introduit dans le récit, mais encore quand il est mentionné plus tard, si cela convient à la versification. Ce procédé — un des plus caractéristiques des épopées — est toujours fréquent dans les romans, mais il n'y a que *Béroul*, *Benoit*, *Marie* et *Gautier* (dans *Ille*) qui s'en servent aussi souvent que les auteurs des chansons de geste. Si l'on excepte les titres comme «li reis», «li cuens», «danz», «messire», «li seneschal» (les deux derniers dans *Chrétien*) et les termes de parenté comme «son oncle», «son pere», «sis nies», etc., qui sont souvent ajoutés aux

1. Cp. Gautier, ouvr. c., p. 150 ss., 352 s., Ziller, p. 12 ss., Tobler, p. 157 ss.

2. Pour les romans antiques, le nom de Dieu y est — malgré leur caractère païen — assez souvent prononcé dans les monologues et les dialogues, mais il arrive rarement qu'on lui attribue une épithète. On en trouve deux fois dans *Troie* (3746, 17666). — Pour les romans de *Chrétien*, ces épithètes sont le plus nombreuses dans *G.d'A*. Dans *Perceval* on trouve — tout à fait dans le style des chansons de geste — un long récit de la vie du Christ, ajouté comme épithète à son nom (1775-85). Cp. le chapitre sur les périphrases.

noms de personne dans tous nos romans, on trouve que, dans *Thèbes*, *Eneas*, *Wace*, *Eracle*, *Ipomedon*, *Philomena* et les romans de *Chrétien*, l'emploi inutile des épithètes est assez limité. *Chrétien* surtout a su s'affranchir assez bien du procédé traditionnel, et les passages où les épithètes n'ont pas de but particulier, sont très rares. Il est curieux de constater qu'ils paraissent être le plus nombreux dans son chef-d'œuvre, *Yvain*.

Notons encore que, dans ces cas, on se contente en général d'une ou de deux épithètes mais que *Troie* et *Ille* aiment à en accumuler[1] (cp. Tautologie et Périphrase), p. ex.

Tr. 12317 Hector, li soverains de toz, Li forz, li hardiz e li proz.

I. 3633 Ganor a le clere face, Le chere et bele et eschevie, etc.

Ce sont le plus souvent de pures chevilles: voyez particulièrement Tr. 19679 s., 21681 s.

Pour ce qui est des épithètes attribuées aux animaux et aux objets, on a fait remarquer — Ziller, p. 14, Tobler, p. 157 — que, dans les chansons de geste, l'équipement du chevalier — son cheval et ses armes — en est surtout orné.[2] Ce procédé se poursuit dans nos romans mais y est un peu moins fréquent: *Thèbes* est le poème qui en fait le plus grand emploi. D'ailleurs, on donne des épithètes à n'importe quel objet: on le fait ou on ne le fait pas selon les exigences de la versification. Signalons qu'ici encore *Benoit* aime à accumuler les épithètes. Tandis que l'auteur de *Thèbes* dit tout simplement «fière guerre», «grant dolor», etc., on lit dans *Troie* «d'averail Le grant, le fier» (26788), «Li fiers tormenz, li enragiez» (27895), «son aveir, le grant, le fier» (28555, cp. 28785), «nes riches e vaillanz, Forz, entieres e atornees» (28598), etc.

6. Hyperbole

L'hyperbole, c'est-à-dire l'exagération consciente pour produire un effet rehaussé, est un des procédés de style les plus caractéristiques des chansons de geste. On peut voir par l'étude de

1. Ce procédé est peu employé dans les chansons de geste. On trouve isolément trois épithètes ChdG. 1617. — Il est particulièrement fréquent dans *Ducs d. N.*

2. Gautier, p. 151, note, fait observer que le *Roland* n'abuse pas encore de ces épithètes, comme le font presque toutes les autres chansons de geste.



M. Rennert comme elle y est répandue et combien de formes variées elle peut revêtir; on observe en même temps que, malgré cette variété, elle est d'une monotonie excessive et qu'à tout prendre, elle se réduit à certaines formules.

Aussi les premiers romanciers laissent rarement voir une individualité poétique dans la création des hyperboles: ce sont les lieux communs mille fois rebattus qui leur reviennent sans cesse sous la plume et qu'ils n'ont pas le talent de rajeunir. Cependant, on peut voir de temps en temps — pas encore dans *Thèbes*, ni chez *Wace*, ni chez *Béroul* — une tendance à faire des exagérations plus recherchées. L'auteur d'*Eneas* dit p. ex. que les Troyens occupés à construire la tente d'Énée ont fait autant de travail pendant une nuit d'été

7347 Que altres homes quatre tanz
N'en fereient en treis anz,

que pour Énée attendant le jour de noces

9935 Plus d'un an a ore en un jor! Cp. 10029 s.

Benoit déclare que Polyxène aurait le prix de beauté, même

Tr. 5571 Se la beauté de l'autre gent
Fust trestote en un solement.

(plus tard lieu commun); il plaint la mort de cette femme vertueuse, car, dit il,

26457 Ancore en fust li monz meillor,
Se de li fussent heir eissu.

Ce goût est encore plus prononcé chez *Chrétien* qui aime à faire des exagérations outre mesure. Citons quelques passages de *Cligés*. Le poète dit que la mort qui a tué Fénice aurait mieux fait d'enlever tout le monde et de laisser Fénice en vie (Cl. 5851-54). Il renchérit encore sur la banale déclaration que la beauté d'un personnage est impossible à décrire: celle de Fénice est telle que le poète n'y parviendrait pas, même

2738 -- se mil anz avoie a vivre, Et chascun jor doblast mes sans.[1]

Il donne parfois à l'hyperbole la forme d'une forte antithèse:

Cl. 4788 Se cist estoit armez d'un sac,
Et Lanceloz d'arjant et d'or,
Si seroit cist plus biaus ancor.

1. L'auteur de *Philomena* dit que «Li sans ne la langue Platon Ne la Omer ne la Caton» ne suffiraient pas pour rendre justice à la beauté de l'héroïne.



5355 Uns povres leus oscurs et sales
M'iert plus clers que totes ces sales,
Quant vos seroiz ansanble o moi.

Voyez encore Grosse, surtout p. 177.

Gautier, d'autre part, ne réussit guère à être original: on pourra tout au plus qualifier de tel un jeu de mots dans *Ille* (2689 ss.). Tout au contraire, on voit chez lui l'influence de la formule. Dans le passage suivant il vise évidemment à une gradation hyperbolique, mais dans l'exécution il manifeste sa pauvreté d'invention: les expressions employées ne présentent, en réalité, guère la moindre différence de sens:

I. 3476 Trestot li portent bon corage,
Et l'emperere plus que nus,
Estre Ganor qui l'aime plus
Que riens el mont, fors la caitive
Qui l'aime plus que riens qui vive.

Voyez encore Er. 6170.[1]

7. Litote

Comme l'hyperbole, la **litote** consiste dans l'expression exagérée d'une idée; mais tandis que celle-là exagère en haut, celle-ci, en procédant inversement, exagère en bas.

Nous distinguons deux espèces de litote: dans l'une, on exprime une très petite quantité, quelque chose d'insignifiant sous la forme de la comparaison ou de la synecdoque, dans l'autre, on fait ressortir une idée par la négation de l'idée contraire.

a) La première espèce de litote est d'une grande importance dans les chansons de geste.[2] Quelques-unes des plus anciennes de celles-ci — *Rol.*, *ChdG.*, *Pèl.* — en donnent encore relativement peu d'exemples, mais le *CorL.*, qui est aussi d'une date assez reculée, nous montre cette figure en pleine floraison (elle y est

1. Notons encore que *Gautier* montre parfois trop de négligence dans le choix des hyperboles. Voyez p. ex. Er. 372, I. 4508, expressions probablement inspirées par la rime. Cp. aussi Thom. 1732, Marie Yon. 196.

2. Cp. surtout G. Dreyling, Die Ausdrucksweise der übertriebenen Verkleinerung im altfr. Karlsepos, Ausg. u. Abh. von E. Stengel, LXXXII, Marburg, 1888.

employée environ vingt-cinq fois sur 2688 vers), et toutes les autres chansons de geste plus récentes présentent un aspect analogue.

En comparaison des épopées, nos romans sont assez chiches de litotes. *Thèbes* p. ex. emploie cette figure tout au plus vingt fois sur plus de dix mille vers, *Eneas*, douze sur autant, *Thomas*, deux fois seulement dans le fragment de 3144 vers qui nous reste, et *Marie* va jusqu'à la dédaigner tout à fait: elle se contente d'expressions plus générales comme «prise p e t i t», etc. L'*Eracle* de *Gautier* et le *Guillaume d'Angleterre* de *Chrétien* l'emploient le plus fréquemment, et pourtant le nombre des litotes n'est que de dix sur 3366 vers pour celui-ci, de dix-neuf sur 6593 vers pour celui-là.

En général, les romanciers ne se piquent pas d'originalité dans l'emploi de cette figure: ils se contentent de puiser dans le fonds des lieux communs. Comme la litote est le plus souvent placée à la fin du vers, c'est la rime qui décidera quelle expression il faudra choisir. Dans *Gautier* et *Chrétien* on trouve parfois des litotes qui sortent de la banalité, p. ex. Er. 34 ne prisent une t i u l e, Lanc. 808 Ja ne pris pas p l a i n p o i n g d e ç a n d r e. Cp. f l e c h e (Er. 810), p o u r i f u s t (ib. 1869), «la monte d'un c h e v o i s t r e» (Erec 3512), «Et n'i voit mes une l e i s a r d e» (Lanc. 3136), etc. Il est vrai que la rime est pour beaucoup dans la création de ces termes, mais au moins les deux dernières expressions de *Chrétien*, lues dans leur contexte, montrent que le poète les a choisies consciemment: elles ne sont pas prises au hasard, mais elles sont, comme le dit justement M. Grosse, p. 190, appropriées à la situation et nées d'elle. Voir encore surtout Perc. 10037 s. (Grosse, ib.).

b) L'autre espèce de litote n'est encore très fréquente ni dans *Rol.*, ni dans *Pèl.*, ni dans *ChdG.*, mais le *CorL.* la présente en grand nombre (à peu près une fois sur tous les cent vers). Nos romans l'emploient en général dans la même proportion à peu près, *Eneas*, *Béroul*, *Wace* (surtout dans *Brut*), un peu moins, *Thomas*, seulement trois ou quatre fois sur tous les mille vers. On a prétendu que *Chrétien* aimerait particulièrement ce procédé: je ne vois pourtant pas qu'il le fasse à un plus haut degré que p. ex. l'auteur de *Thèbes*, *Benoit* ou *Gautier*. Ce qui le distingue, c'est son plus grand talent de varier la manière d'expression.

Finissons par signaler qu'un grand nombre de ces litotes dégénèrent en formules. On trouve particulièrement souvent les verbes celer, feindre, faillir, mentir, espargnier, amer, laissier, demorer, atargier, finer, oblier, etc. avec négation pour exprimer l'idée contraire, de même que certains adjectifs: bel, eschis, legier, vilain, lent, etc. ou certains substantifs: sens, fable, tort, etc.

8. Antithèse

L'antithèse est une figure de rhétorique qui, de tout temps, a été particulièrement chère aux poètes français. Les monuments littéraires les plus anciens montrent déjà leur prédilection pour elle.[1] Il en est de même de nos premières chansons de geste, *Rol.*, *ChdG.*, etc. Qu'elle n'y soit pas encore très développée ni très variée, cela ne doit pas étonner. Elle n'en peut pas moins être d'un effet heureux, p. ex. Rol. 229 Laissum les fols, as sages nus tenum; ib. 2004 Jo ne vos vei: veiet vos Damnes Deus; ChdG. 1481 Cors as d'enfant e raisun as de ber (= 1639, 1980), ib. 54 Venjumes les morz, tant que nus sumes vif!

Les romanciers emploient toujours cette figure efficace, mais ni *Thèbes*, ni *Troie*, ni *Béroul*, ni *Marie*, quoique assez riches en antithèses, ne leur donnent guère une tournure individuelle ou spécialement frappante. On pourrait citer du premier de ces romans la plainte d'Ismène sur le corps de son amant:

Th. 6405 B r i é v e joie ai eü de tei,
L o n s iert li dueus, si com jo crei,

passage malheureusement gâte par une cheville.

Wace aussi offre peu d'intérêt à cet égard: signalons seulement qu'il se sert parfois — à l'analogie du *Roland* — du chiasme pour rehausser l'effet: voir R. III. 5906, 6666, 7055, 9897, etc.

Plus les deux termes sont opposés l'un à l'autre d'une manière surprenante, plus l'antithèse devient frappante et efficace. Dans le passage suivant, l'auteur d'*Eneas* prête aux deux mots opposés des significations qui ne se correspondent pas:

5359 Plus de treis mil en i ot mort;
C'est a buen d r e i t , car il ont t o r t ;

1. Voir Vising, ouvr. c., p. 187 s.



Gautier fait une jolie antithèse sur la prière par l'emploi ingénieux d'une métaphore:

Er. 6364 Mout tost vient li proiere a m o n t ,
Mais qu'ele naisse de p a r f o n t , etc.

Par la combinaison d'idées qui paraissent incompatibles, l'antithèse produit aussi un effet particulier, p. ex. quand *Gautier* met ces mots dans la bouche de Cassine:

Er. 322 P o i de chose m'ert p l e n t e z ;

ou quand *Chrétien* laisse Yvain dire à Lunete:

Yv. 3576 Tes d i a u s est j o i e , tes m a u s b i e n s
Anvers le mien don je languis.

Ces antithèses sont surtout très fréquentes dans la description de l'amour: c'est un lieu commun dans la poésie courtoise que de regarder l'amour comme un mal agréable: de nos contes et romans, *Piramus* et *Eneas* sont les premiers à disserter longuement sur cette antithèse[1], et leurs successeurs la reprennent avec prédilection. De même, l'amant regarde la mort comme son seul «conforz» (Pir. 740, Er. 4123, etc.), son «amie» cruelle comme son «anemie» (I. 1697 s., etc.); le sage devenu amoureux est «fol» (Cl. 1643, etc.), etc.[2]

Toute la poésie courtoise (cp., pour la poésie lyrique, Binet, p. 69 ss.) est riche en antithèses, et de nos romanciers, l'auteur d'*Eneas*, *Thomas*, *Gautier* et *Chrétien* font un emploi particulièrement grand de cette figure. Ces deux derniers surtout savent la manier avec beaucoup de talent. Voyez p. ex. la manière dont *Gautier* exprime une idée qu'il a trouvée dans *Eneas*. On lit dans ce roman (monologue de Didon):

1824 Ge muir d'amor, il ne s'en sent
Il est en pais, jo ai les mals;

Gautier revêt cette idée d'une forme plus expressive encore (monologue d'Athénaïs):

Er. 3922 Je vueil celui qui ne me vueut,
Pour çou me dueil qu'il ne s'en dueut.

1. Voir Faral, p. 138. L'idée est originaire d'Ovide. — Il paraît que *Gautier* s'est souvenu encore de ces locutions en mettant ces mots dans la bouche de Cassine, qui veut endurer toutes les souffrances avec patience: «Languirai mais si doucement» (Er. 603).

2. Cp. P. Meyer dans la *Romania*, XIX, p. 7 ss.



Cp. encore I. 1210, 3450.

Cependant, *Chrétien* fait preuve de la plus grande originalité. Voyez p. ex. ces métaphores antithétiques dans *Cligés*:

3893 Amors sanz crieme et sanz peor
Est feus sanz flame et sanz chalor,
Jorz sanz soloil, bresche sans miel,
Estez sanz flor, iverz sanz giel,
Ciaus sanz lune, livres sanz letre.

Malheureusement, les poètes ne tombent pas rarement dans le maniérisme, p. ex. *Gautier*, quand il veut décrire le balancement d'Ille entre l'amour de Galeron et celui de Ganor (I. 5349 ss.), *Chrétien*, dans le monologue de Lancelot (Lanc. 4250 ss.), etc.

9. Proverbes et sentences

En général, on définit le proverbe comme «une sentence, maxime, exprimée en peu de mots, et devenue commune et vulgaire» (Littré), tandis que la sentence au sens plus restreint exprime «un grand sens, une pensée morale» qui n'est pas si généralement répandue et qui se présente sous une forme plus individuelle. Puisqu'il est très difficile de faire une distinction bien nette entre ces deux catégories, il faut se contenter, dans l'exposé suivant, d'un à peu près.

Les chansons de geste offrent assez souvent des locutions renfermant des expériences générales, des règles de vie, etc., en général sous la forme de proverbes employés par tout le monde[1], plus rarement sous la forme de sentences plus individuelles.

Les p r o v e r b e s sont aussi employés en grand nombre par nos romanciers, même par ceux qui présentent le style courtois le plus développé.[2] Mais c'est la s e n t e n c e qui, avec le

1. Cp. entre autres E. Ebert: Die Sprichwörter der altfranz. Karlsepen, Ausg. u. Abh., XXIII, Marburg, 1884.

2. Voyez p. ex. Er. 1180, 1219, 1916, 2257, 2366, 2602, 2810, 3432, 3579, 4601, I. 180, 727, 1686, 1924, 2511, 3009, 3343, 4005, 5032, 6348, Cl. 488, 558, 1709, 2288, 2931, 4142, 4480, 4572, 5330. Notons à ce propos que surtout *Philomena* paraît être riche en locutions proverbiales: 316, 716, 840, 853, 911, 946, 952. Pour des parallèles, voir entre autres Leroux de Lincy, ouvr. c., Tobler: Li proverbe au vilain, Berlin, 1895, Ulrich: Les proverbes vulgaux et ruraux (ZfrSpr., XXIV, p. 1 ss.), Zacher: Altfranzösische Sprichwörter (Z. f. deutsches Altertum, XI, p. 114 ss.), E. Cnyrim: Sprichwörter, Spirchwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den prov. Lyrikern (Ausg. u. Abh., LXXI), Marburg, 1888, A. Kadler: Sprichwörter u. Sentenzen der afz. Artusromane (A. u. A., XLIX), Marburg, 1886.



goût croissant pour le ton didactique, prend une place de plus en plus considérable. *Wace* même l'emploie avec prédilection dans ses chroniques, en se distinguant ainsi du procédé des épopées.[1] Quant aux romans fictifs, *Thèbes* ne diffère guère, à cet égard, de ces dernières. En revanche, l'auteur d'*Eneas* favorise la sentence, notamment celle qui a trait à l'amour.[2] Surtout les monologues de Lavinie et d'Énée contiennent, au milieu d'épanchements subjectifs, un grand nombre de réflexions générales sur la nature de l'amour: voyez p. ex. dans un de ces monologues (9929 ss.) au vers 9954 et tout le passage 9971-78. De même, le *Tristan* de *Thomas* en est rempli, aussi bien que les romans de *Gautier* et de *Chrétien*. Dans ces derniers surtout, toutes les idées du code amoureux sont développées avec complaisance. — D'autre part, cette espèce de sentence est moins fréquente dans *Troie* (voir 13629 ss., 18002-22), et les grands monologues d'Achille amoureux n'en renferment pas. *Béroul* n'en offre que quelques-unes très brèves (575, 2682).

Bien des sentences s'élèvent contre les femmes. Le moyen âge est tellement pénétré de l'esprit antiféminin que même les poètes qui se sont consacrés le plus ardemment à l'illustration de l'amour et de la femme, ne peuvent pas s'empêcher de diffamer et de calomnier les femmes en général. Voir p. ex. En. 1590, 1600 ss., 9874 s., 9877 s., 9960, 8997 s., 9009 s., 9079 s., Tr. 455 ss., 13441 ss., 13471 ss., 13479 s., 15038 ss., Thom. 339 ss., 1521 ss., 2595; pour *Chrétien*, voir Grosse, p. 200. *Gautier* surtout manifeste sans cesse sa méfiance des femmes (particulièrement dans *Eracle*). On n'aura qu'à lire la scène où Eracle passe en revue les mille jeunes filles et n'en trouve aucune qui soit digne d'être l'épouse de l'empereur, pour avoir une idée nette de la satire violente de ce poète.

D'ailleurs, on fait des sentences sur toutes les conditions de la vie, exprime toutes sortes de principes moraux, fait la propagande de toutes les vertus, blâme tous les vices, etc.

1. Cp. Keller, p. 63. D'autre part, on ne peut guère se ranger à l'avis de M. K., qui déclare que les locutions proverbiales y sont rares: il y en a plus qu'il ne le dit. Voir p. ex. Br. 538, 3711, 6013, 7324, 9104, 9175, R. II. 232, 2767, III. 3634, 4947, 6703, 11212, etc.

2. Le conte de *Piramus*, qui est probablement antérieur à *Eneas* et qui contient tant de remarques sur la nature de l'amour, les présente rarement sous une forme générale.



Il faut encore relever le fait que l'on peut constater, dès l'*Eneas*, une tendance à développer longuement les sentences. Le but didactique se manifeste ainsi très nettement. L'auteur d'*Eneas* amplifie en seize vers (677-92) l'idée qu'il ne faut «Ne por grant mal trop esmaier, Ne por grant bien trop leecier», une autre fois en huit vers (323-30) le thème que celui qui n'a jamais éprouvé de malheur, ne sait pas ce que c'est que la joie, etc. Les autres romanciers adoptent le même procédé: voir p. ex. Tr. 4961 ss., 6083 ss., 6179 ss., etc., Thom. 289 ss., 390 ss., 807 ss., etc. La tendance didactique se révèle tout particulièrement chez *Gautier* qui se contente rarement de nous édifier d'une seule sentence à la fois mais les accumule les unes sur les autres. Voyez p. ex. Er. 1071 ss., 1247 ss., 2432 ss., 4072 ss., etc. *Chrétien* fait souvent de même, mais grâce à l'élégance et à la souplesse de son style, il est moins fatigant. Il y a chez lui de longues dissertations sur la largesse (Cl. 193 ss.), sur la crainte dans l'amour (ib. 3875 ss.), sur les «losangiers» (ib. 4529 ss.), sur la convoitise (G.d'A. 879 ss.), sur la nature (1366 ss.), etc. Cp. Grosse, p. 199.

10. Parenthèse

Pour affirmer avec plus de force, le poète du moyen âge introduit souvent dans le récit de petites **parenthèses** comme «ce vos di bien», «ce vos plevis», «ce sai je bien», «si est droiz», «por veir», «senz mentir», etc.; pour paraître encore plus digne de foi, il en atteste parfois sa source: «ce dist l'estoire», «ce truis lisant», etc. D'autres parenthèses ont pour objet «de s'excuser ou d'atténuer la portée de ce qui est dit» (Binet, p. 89); à cette catégorie appartiennent les locutions «ce m'est avis», «ce cuit», «ce croi», «ce me semble», «par le mien escient», etc. Tant que ces expressions sont employées avec modération — et c'est le cas dans les chansons de geste de l'époque de la floraison[1] — on n'y trouve rien à redire, mais quand elles ne servent que de remplissage et dégénèrent en pures chevilles, elles manquent leur effet. Pour les auteurs des romans octosyllabiques, qui demandent sans cesse des rimes nouvelles, elles sont un moyen excellent pour en procu-

1. Pendant l'époque de la décadence, il en est autrement, voir Gautier, t. I, p. 378 ss.



rer sans difficulté: aussi y deviennent-elles très fréquentes. *Wace*, *Thomas* et *Marie* en sont relativement sobres, mais les autres romanciers, les auteurs de *Thèbes* et d'*Eneas*, *Béroul*, *Gautier* (surtout dans *Eracle*), *Chrétien* et tout particulièrement *Benoit* les emploient extrêmement souvent.[1] Leur inutilité ressort clairement de quelques exemples. Dans *Béroul* Ysolt dit au roi Marc en parlant de Tristan: «Il est vostre niés, ç'oi dire». (425). Dans le *G.d'A.* de *Chrétien* on trouve ces deux vers consécutifs:

2340 Cist vant, bien le poons veoir,
Seignor an sont, bien i apert.

Il arrive même que, dans les discours débités par plusieurs personnes à la fois, on trouve les parenthèses «ce cuit» (Yv. 3229; cp. 3226 veomes), «ce vos creant» (ib. 5540, cp. 5538, 40, 44 nos), «ce vos afi» (ib. 5561, cp. 5558, 59 nos). Ces exemples, qu'on pourrait multiplier,[2] ont été relevés chez *Chrétien*; on trouve un cas analogue déjà dans *Troie* (10604).

11. Figures dramatiques

Nous rangeons sous ce titre **l'apostrophe, l'exclamation, l'interrogation** et **le discours direct.**

Comme les chansons de geste étaient destinées à être chantées publiquement, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elles contiennent si souvent des **apostrophes** aux auditeurs: c'était un procédé nécessaire pour que le chanteur restât en rapport avec son public. On commençait volontiers par une invitation à être attentif: «Oez, seignor - -», «Plaist vos oïr, seignor - -?»[3], et au cours du récit on renouvelait ce procédé, quand on abordait quelque chose de particulièrement intéressant et qu'on voulait de nouveau piquer la curiosité. De là le grand nombre d'expressions

1. Dans les derniers quinze mille vers de *Troie*, *Benoit* en atteste environ quatre-vingts fois sa source, et environ soixante-dix fois il emploie d'autres parenthèses. *Thèbes* emploie, dans ses 10230 vers, les parenthèses en tout environ soixante fois, *Eneas*, dans ses 10156 vers, environ quarante fois seulement.

2. Voir Hilka, p. 161 s.

3. *Rol.* et *Pèl.* n'emploient pas encore ce procédé. Cp. Gautier, p. 373 ss.

comme «oez», «oimes orrez», «or vos dirai», «sachiez que», «or poez croire que», «poez saveir que», etc. Tout naturellement, elles dégénèrent bientôt en formules. Il en est de même des locutions «la veïssiez», «la oïssiez», etc. et d'autres qui n'ont pas la forme d'une apostrophe comme «la ot», «ci ot», «qui donc veïst, oïst», etc.: elles servent à tout moment de formules d'introduction. On se rappellera encore ici les formules hyperboliques «onc veïstes si grant», «plus bele ne veïssiez», etc.

Les romans, destinés à la fois à être lus et à être récités, gardent en général le même procédé. Cependant, ils débutent rarement par les apostrophes stéréotypées («oez», «plaist vos oïr?»), et leur introduction est en général arrangée autrement[1]; mais, au cours du récit, ils présentent assez souvent les apostrophes traditionnelles.[2]

Il est assez rare qu'un poète sache faire un emploi original de l'apostrophe au public. L'auteur de *Thèbes* fait cependant preuve d'un certain talent, en se servant de ce procédé pour donner de la vie à la description de la tigresse apprivoisée. Il dit entre autres:

4289 Donissez lé o char o pain,
El le manjast en vostre main;
De vin beüst plein un grant cuévre,
Donc l'avreiez tote jor évre; etc.

Cp. R. I. 111 s., En. 1499.

Chrétien aussi emploie parfois l'apostrophe au public d'une manière très emphatique. En peignant l'excitation de Lancelot attendant le rendez-vous, il en appelle à la sympathie de son auditoire:

Lanc. 4569 Vos qui avez fet altretel,

en décrivant la crainte amoureuse qui envahit Cligés et Fénice, il lui demande si cela n'est pas dans la nature de l'amour:

1. Il n'y a que les romans du caractère le plus archaïque qui procèdent comme les épopées: *Sept Sages, le Comte de Poitiers*.

2. *Eneas* en est cependant très chiche. — Les ingressions «la veïssiez», «la ot», etc. manquent dans *Eneas*, *Marie*, *Thomas* et *Eracle* (elles sont fréquentes dans *Ille*). Quant à *Chrétien*, elles sont le plus nombreuses dans *Erec* (2369, 3809, 4290, 6892); dans ses autres romans, on n'en trouve qu'une fois dans *Yvain* (6460) et autant dans *Perc.* (5592).

Cl. 3865 Vos qui d'Amor vos feites sage,
3870 Dites moi, se - -.

Benoit prend un si vif intérêt à son récit qu'il va jusqu'à apostropher quelques-uns de ses héros. Il fait une véritable plainte funèbre sur Protésilas:

Tr. 7519 Proteselaus, bons chevaliers,
Nobles e proz, riches guerriers,
Queus damages quar estes morz!

etc. dans une dizaine de vers. Cp. 26026 s.

De même, *Chrétien* apostrophe l'Amour dans *Yvain* (6045-48); voir le chapitre sur la personnification.[1]

Les nombreuses apostrophes dans les monologues et les dialogues ne donnent guère lieu à des remarques.

Les **exclamations** offrent peu d'intérêt. Elles sont surtout fréquentes dans les monologues et les dialogues: on y trouve des interjections, des jurons, des souhaits, des plaintes, qui présentent une variété infinie et qui sont pourtant les mêmes. M. Grosse a besoin de sept grandes pages (208 ss.) pour classer toutes les expressions relevées dans quatre des romans de *Chrétien*.[2] A cet égard, les romans ne font que suivre la tradition des chansons de geste.[3]

C'est encore un trait caractéristique des auteurs des épopées qu'ils ne puissent s'empêcher de manifester leurs sentiments vis-à-vis des événements qu'ils racontent: ils se laissent sans cesse

1. L'auteur de *Piramus* apostrophe aussi lui-même l'Amour (23 ss.), mais c'est, pour ainsi dire, une apostrophe «lyrique»: dans ce poème, l'Amour ne prend pas part à l'action, comme il le fait dans le passage cité d'*Yvain*.

2. Voir encore Hilka, p. 134-138.

3. Cp. Hilka, p. 40-42. — Faisons remarquer que même les romans antiques présentent dans leurs monologues et dialogues un grand nombre d'exclamations dans lesquelles entre le nom de Dieu. L'auteur d'*Eneas* en est cependant très chiche: on n'en trouve que trois fois dans son poème (211, 4681: par Deu, 8488: Ja De ne place). Deux fois il laisse ses héros jurer par les dieux anciens (1713, 2637). Le plus souvent, il se contente des expressions «par foi», «par ma foi». Les auteurs de *Thèbes* et de *Troie* sont moins scrupuleux: à côté d'exclamations dans lesquelles entrent les noms de Jupiter, d'Apollon, de Mars, etc., on trouve très souvent chez eux d'autres de caractère purement chrétien. Il en est de même de *Piramus*, de *Philomena* et d'*Ipomedon*. Semblablement, les personnages païens apostrophent souvent Dieu. Ce procédé, qui fait preuve d'une grande naïveté, se retrouve dans les chansons de geste; voir Rennert, p. 11.



échapper des exclamations de joie, de colère, de pitié ou d'angoisse, selon les circonstances. La plupart de nos romanciers font de même: surtout *Benoit*, *Wace*, *Béroul*, *Marie*, *Hue* et *Gautier* (particulièrement dans *Ille*).[1]

Notons encore que les romans ne présentent pas de cas où le poète appelle la bénédiction de Dieu sur son public: c'est une formule d'introduction assez fréquente dans les chansons de geste et qui y est toute naturelle.[2]

Dans les chansons de geste les plus anciennes **l'interrogation oratoire** (dans le récit même) se réduit à certaines formules. Ce sont les expressions «De ço cui calt?» (Rol. 1405, 1913, 2411, cp. Cov. V. 1084, Alisc. 279, 315, etc.), simple périphrase de «mais»; «que fereient il el?», «que fereient il plus?» (Rol. 1185, 2812, 2961, CharrdN. 887); la formule de transition «Que vos en ai jo mais lonc plait a tenir?» (Pèl. 860, cp. Prise 1846); la formule d'ingression dont nous avons déjà parlé «Plaist vos oïr d'une estoire vaillant, etc.?» (CorL. 2 s., cp. ib. 10 s., 1378, ChdG. 1, 1134 ss., 1178, CharrdN. 3 s., Prise 32 s., etc.); l'apostrophe au public par «cuidiez que - -?» (Prise 329). Excepté ces formules et leurs variantes, les interrogations y font complètement défaut.[3]

A cet égard, *Thèbes* et *Eneas* ne marquent pas de progrès.[4] Mais le *Roman de Troie* fait un emploi plus libre de cette figure. A côté d'un grand nombre de formules, le poète s'en sert pour exprimer de l'étonnement, du doute:

---

1. Rappelons à ce propos que, parfois, dans les descriptions de bataille, *Gautier* va jusqu'à s'identifier avec le parti pour lequel il éprouve de la sympathie, p. ex. I. 6451 Armé se sont isnelement Et li n o s t r e tout ensement. Cp. ib. 362, 662, 1095 s., 2096, 2596, 6005, Er. 5455 ss.

2. Voir CorL. 1 ss., CharrdN. 1, 1300; cp. Gautier, p. 374 s.

3. Même la plupart des épopées plus récentes ne connaissent en général que ces formules. Les interrogations originales sont des exceptions, comme Aiol 2648, 4721. — D'autre part, l'interrogation était employée plus librement dans certains poèmes religieux. Voir déjà la *Passion* (125) et le *Cumpoz* de *Philippe de Thaun* (67 s., 69 s., 71 s., 85 ss., 2091 s., 3157 ss.).

4. Cette apostrophe dans *Thèbes*: «Savez quel fu la fille Daire?» (8426) était probablement déjà une formule; cp. Tr. 10125, I. 3784, 6168, Yv. 2399 s., Aiol 3212. — *Eneas* n'offre que deux interrogations, toutes deux stéréotypées (4001, 5888).



27888 Fist onc mais rien si grant merveille?
20662 Ou prendra ele tante lerme Com li covendra a plorer?
18448 Qui est qui vers Amors est sage?
Cp. 9527, 17635, 18444 ss., 19261.

Wace aussi présente un certain nombre d'interrogations qui sortent de la banalité, voir Br. 430, 2221, 3581, 6244, 7401, 8474, R. II. 1930, 1980 s., III. 123, etc.

Il est encore plus remarquable que même *Béroul* ait su employer cette figure avec talent:

1784 Fu ainz mais gent tant eüst peine?
Cp. 573, 647, 678, 728, 825.

Thomas (1009 s., 2143), *Marie* (Biscl. 236), l'auteur de *Piramus* (697)[1], et surtout *Gautier* (Er. 2434, 2488 ss., 4533 ss., 6477, I. 913 ss., 1266, 4427 s.) aiment aussi l'interrogation oratoire.[2]

Dans *Ille*, le poète engage un véritable entretien avec lui-même ou avec un lecteur fictif: ce second personnage pose des interrogations auxquelles le poète répond:

I. 5623 Coment conquera par son cors
Celui dedens celui dehors?[3]
Mout li convient que il soit sages, etc.
5633 Li cuers Ille est la haute tors.
Dedens qui est? L'amors premiere.

Cp. 5652.

Cependant, *Gautier* n'a su donner une vraie verve dramatique à ces passages. Cela est réservé à *Chrétien*.

Celui-ci fait des interrogations auxquelles il répond lui-même:

Lanc. 16 Dirai je: Tant com une jame
Vaut de pelles et de sardines,
Vaut la contesse de reïnes?
N e n i l , je n'an dirai rien.

Cp. Erec 6478 ss.

Cette espèce de dialogue est plus développée dans d'autres passages de *Lancelot*: 1221-46, 2866-79, 6842-56, où l'on

1. L'interrogation au vers 325 est empruntée à Ovide.

2. Voir aussi *Hue de Rotelande* (Ip. 1313 s., 2575 s., 5466 s., 6394, 9097 ss., 9105 s., Proth. 1861).

3. Pour la correction du vers, voir la note de l'éditeur.

a plutôt l'impression de deux personnages qui se parlent.[1] Cela est encore plus sensible dans un long passage d'*Yvain* (6001-6105) où le dédoublement est évident. Voyez p. ex.

6001 Et or don ne s'antraimment il?
«Oïl» vos respong et «nenil», etc.
6073 Si voudroit - - - 75 - feire pis que je ne di?
Nenil, ce vos jur et afi.
6088 (Le second personnage prend la parole:)
Or dites: De cui se plaindra, etc.

Le caractère de véritable dialogue est encore rehaussé par l'emploi d'exclamations: Par foi (6021), Deus (6023). Il y a une telle exclamation aussi dans un des passages cités de *Lancelot* (6846).

Dans *Philomena* on ne retrouve pas une telle série de répliques, mais certains passages n'en ont pas moins le caractère dialogué, grâce à des interrogations emphatiques et réitérées.

636 Comant? Ele rien n'an savoit? — Non, par foi, etc.
1083 Comant? Por quoi? Qui la retarde?
Qui? La vilainne qui la garde.

Ces passages font preuve d'un talent qui n'est pas inférieur à celui qui se manifeste dans les romans authentiques de *Chrétien*[2].

Pour l'interrogation oratoire sous forme d'anadiplosis — procédé fréquent dans *Chrétien* et *Philomena* — voir le chapitre sur cette figure. Rappelons que, dans le récit, elle se trouve une fois déjà dans *Troie*.

Les interrogations oratoires de forme plus simple sont moins fréquentes chez *Chrétien* (voyez Cl. 3842 s., Yv. 1594-96, 5587, 6045; cp. Phil. 234, 457, 680). Les interrogations stéréotypées se rencontrent dans *Erec* surtout (voir Grosse, p. 204) et dans *Yvain* (d'un autre genre que celles d'*Erec*: 2399, 5354, 5587), isolément dans *Cligés* (3241) et dans *Perceval* (4455).

Pour l'interrogation oratoire dans le discours direct, voir le paragraphe suivant.

La plus efficace des figures dramatiques est le **discours direct.**

1. Faisons remarquer que *Raoul de Houdenc* a une grande prédilection pour ce procédé.

2. Cp. encore Lanc. 1491 ss., 3191 ss., Perc. 37 ss., 42 ss., 57 ss.



Dans son ouvrage «Die direkte Rede, etc.» que nous avons tant de fois cité, M. Hilka a fait une étude très détaillée sur ce procédé de style chez le plus accompli de nos romanciers, *Chrétien de Troyes*, et, pour établir une comparaison, il l'a fait précéder d'une autre sur l'emploi de la même figure dans les chansons de geste. Il constate que, dans les deux cas, le discours direct est très souvent employé; mais tandis que, dans les épopées, la construction des monologues et des dialogues est assez uniforme et manque de souplesse, ceux de *Chrétien* présentent une variété et une vivacité frappantes, ce qui n'empêche pas qu'à bien des égards, ce poète adopte tout à fait les procédes traditionnels. Cependant, M. Hilka nous avertit que *Chrétien* seul n'a pas produit ce grand changement de la technique du style et qu'il ne fait que continuer et perfectionner une mode déjà créée; par des rapprochements avec les romans précédant ceux du grand maître, M. H. nous en donne la preuve. Que Chrétien l'emporte sur la plupart de ses émules, c'est pourtant un fait incontestable.

Le cadre de ce petit travail ne nous permet pas de nous étendre longuement sur ce sujet; d'ailleurs, l'ouvrage de M. Hilka peut nous en dispenser. Nous chercherons seulement à donner quelques renseignements complémentaires sur l'évolution qui s'est produite dans les romans antérieurs à ceux de Chrétien. Pour plus de clarté, nous adopterons la même classification que M. Hilka: *monologues*, *dialogues*, *discours de chœur*.

a) Les *monologues* sont très fréquents dans les chansons de geste mais en général assez brefs: le plus souvent, ils comprennent tout au plus douze à quinze vers. Ils contiennent en général des effusions d'un personnage, particulièrement dans les conditions malheureuses; aussi les plaintes sont-elles spécialement fréquentes, et parmi celles-ci, les plaintes sur les morts, les plaintes funèbres. D'autres monologues sont des prières. Ceux qui contiennent de pures réflexions sont relativement rares, dans les premières chansons épiques surtout.

En passant au premier roman octosyllabique, *Thèbes*, nous trouvons que les plaintes sont toujours de beaucoup les plus nombreuses: on peut regarder comme telles jusqu'à douze des quatorze monologues de ce roman. Et de ces douze, dix sont des plaintes funèbres: le petit enfant tué par un serpent est plaint d'abord

par sa gardienne (deux fois: 2369-76; 2454 s., 63-78), puis par son père (2600 s.) et enfin par sa mère (2607-12), Atys est plaint par Tydée (6138-41), par le peuple (6313-56) et par Ismène (6381-6442), Parthénopée, par Adraste (9265-72) et par Dorcée (9415-32), etc.

Ce qui distingue l'emploi des monologues dans *Thèbes* de celui dans les épopées, c'est que leur nombre est assez réduit: en tout quatorze, comme nous l'avons déjà dit. (Cp., pour les épopées, Hilka, p. 174 s.). — La longueur des monologues de *Thèbes* est en général très modérée, mais il y en a qui présentent une étendue inaccoutumée à ce temps-là: celui d'Ismène sur Atys (6381 ss.) comprend soixante-deux vers, celui de Polynice sur Tydée (6749 ss.), soixante et un vers et celui de Jocaste sur le fils exposé (57 ss.), vingt-quatre vers. — Les deux monologues qui ne sont pas des plaintes, sont très brefs: l'un est de six vers (2571 ss.), l'autre de deux (3236 s.).

Eneas présente une vingtaine de monologues, dont les plaintes dans le style traditionnel sont encore nombreuses[1], quoique bien moins que dans *Thèbes*: elles ne comprennent que la moitié environ du nombre total. D'ailleurs, plusieurs de celles-ci tiennent de ce que M. Hilka appelle «Entschlussmonologe», c.-à-d. des monologues où l'on se consulte avant de prendre une résolution: il en est ainsi du monologue de la reine furieuse de la décision de son époux (3361-84), et de celui de Turnus poussé en pleine mer dans une nacelle (5805-36). Il y a ici une influence de Virgile (VII, 375 ss., X, 668 ss.). — Il faut encore noter que la longueur de ces plaintes est assez considérable: la plus brève est de quatorze vers (6301 ss.), les autres, de vingt, vingt-quatre, vingt-huit, etc. jusqu'à cinquante-quatre, cinquante-huit et soixante-deux vers (6147 ss.).

Il y a cependant une autre innovation plus importante dans *Eneas*: c'est le monologue amoureux. L'auteur de ce poème a, comme on le sait, inventé tout un épisode qui a pour objet l'amour d'Énée et de Lavinie, et pour l'orner il laisse les amants débiter de longs

1. A ce point, il est intéressant de constater une différence entre *Eneas* et son modèle latin: «le poète a trouvé bon», dit l'éditeur du poème français, p. XXXV, «d'introduire la personne de la mère de Pallas (qui, dans l'Énéide, est déjà morte XI, 159) et de la faire se répandre en lamentations, deux fois plus longues que celles de son époux.»



monologues sur les souffrances, la joie, les espérances que leur donne l'amour. Il y a en tout dix monologues amoureux, qui comprennent ensemble près de neuf cents vers. Un de ceux que fait Lavinie est de deux cent cinquante-deux vers (8034 ss.), un autre, mis dans la bouche d'Énée, est de cent soixante vers (8940 ss.), etc.[1] Que les monologues d'une telle longueur finissent par fatiguer, cela n'est pas étonnant; nous parlerons plus tard du procédé adopté par le poète pour atténuer leur monotonie.

Pour l'origine du monologue amoureux, Gaston Paris[2] et M. Hilka sont d'accord pour le faire remonter à Ovide. C'est d'autant plus probable que, dans la littérature française, il apparaît pour la première fois dans le conte ovidien *Piramus*: voyez-y les monologues de Pyrame en cinquante-quatre vers (150 ss.) et celui de Thisbé en quatre-vingt-six vers (221 ss.). Peut-être l'auteur d'*Eneas* s'en est-il inspiré en écrivant ses monologues[3].

Le troisième roman antique, *Troie*, est très chiche de monologues: il n'y en a qu'une quinzaine dans cette longue histoire de plus de trente mille vers. La plupart (une dizaine) sont des plaintes, surtout des plaintes funèbres. Leur longueur varie, mais aucun n'est au-dessous de dix-huit vers (13277 ss.), le plus long, celui d'Hélène sur Pâris mort, est de quatre-vingt-douze vers (22920 ss.). Cependant, il y a aussi un monologue contenant de pures réflexions, celui de Briséida (20238 ss.): la jeune fille y délibère, d'une manière froide et subtile, sur le choix qu'elle doit faire entre ses deux amants. Ce monologue est très étendu: il remplit cent trois vers. Puis, il y a trois véritables monologues amoureux, tous placés dans la bouche d'Achille: le plus long est de cent neuf vers (17638 ss.; cp. 18028-100, 20784-812). Le héros Grec en proie à l'amour de Polyxène, fille de Priam, y exhale sa douleur dans le style de l'*Eneas*, mais d'une manière plus lourde.

Wace, de son côté, n'aime pas du tout les monologues, qui ne sont pas non plus de style dans les œuvres historiques. Le seul exemple se trouve dans *Brut*: c'est une plainte mise dans la bouche du roi Lear. Elle est cependant d'une certaine longueur (Br. 1948 s., 1961-2020).

1. Cp. Hilka, p. 71, n. 1.
2. *Journal des Savants*, 1902, p. 351 ss.
3. Cp. Faral, p. 18 s.

Quant aux romans de *Tristan*, les monologues de *Béroul* offrent peu d'intérêt: le plus long, celui de Tristan se repentant du péché commis avec Ysolt, est de trente-deux vers (2161 ss.). Les monologues amoureux y manquent. D'autre part, *Thomas* en présente: Tristan fait de longues réflexions subtiles sur l'amour (57 ss., 463 ss., les deux de cent soixante-dix-huit vers), de même qu'Ysolt (1349-83, 2887-96), quoique leur nature diffèrent un peu de celles dans *Eneas* et dans *Troie*.

Le monologue amoureux est encore adopté par *Gautier*: dans *Eracle* il y en a un qui comprend jusqu'à cent soixante-quatorze vers: c'est celui d'Athénaïs (3562 ss.). Les autres espèces de monologue sont aussi assez fréquentes dans les romans de *Gautier*: ils renferment en général beaucoup de réflexions, particulièrement celui d'Athénaïs enfermée (de cent quarante vers, 3240 ss.). Malheureusement, ils sont trop souvent gâtés par ce goût pour l'esprit didactique, ils contiennent trop de comparaisons qui ne signifient rien, trop de sentences accumulées[1].

Pour les monologues de *Chrétien*, ils présentent l'aspect le plus divers, et ils sont employés dans toutes les conditions convenables. On peut dire qu'en général ils s'adaptent assez bien à la situation. Les réflexions abondent dans certains d'entre eux: il y a parfois même trop de subtilités (voir surtout Hilka, p. 69, 83, 84). — Le monologue amoureux proprement dit ne se trouve que dans les deux chefs-d'œuvre du poète, *Cligés* et *Yvain*. — La longueur des monologues est parfois très grande, p. ex. Cl. 626 ss. (deux cent quarante-sept vers), ib. 4410 ss. (cent soixante-cinq vers).

Nous dirons maintenant deux mots sur la forme du monologue.

Plus le monologue est dramatique, plus il est efficace. C'est ce dont déjà les auteurs des chansons de geste se sont avisés: aussi emploient-ils en grand nombre l'apostrophe, l'exclamation, quelquefois aussi l'interrogation oratoire. Les romanciers

---

1. Voyez p. ex. le monologue d'Athénaïs enfermée, qui prend presque le ton d'un prédicateur:

Er. 3298 Bien puet chascuns estre asseür Qu'a bel servise estuet eür.
Mais cil ne croient mie bien Qui dïent qu'eürs monte a rien:
Je di bien que c'est nule chose, Ainz est maufez, s'om dire l'ose,
Qui a les pluiseurs desjouglez. Pechiez les a si avouglez, etc.



cherchent en général à donner un caractère encore plus dramatique au monologue, ce qui, avec le goût croissant pour les discours longuement développés, était d'ailleurs nécessaire pour ne pas tomber dans la monotonie. L'interrogation oratoire est employée bien plus abondamment. Dans le premier monologue de *Thèbes*, on trouve jusqu'à huit interrogations de suite:

57 Lasse, dolente, que ferai?
Dolerose, que devendrai? etc.,

dans un monologue d'*Eneas*, six de suite (1984 ss.), etc.

Outre les apostrophes stéréotypées à soi-même «las!», «dolant!», etc. qu'on trouve si souvent déjà dans les premières chansons de geste, les romanciers laissent parfois le personnage qui fait un monologue, s'apostropher à la deuxième personne. Ainsi, à deux reprises dans *Thèbes*:

2373 Ahi! lasse, maleüree,
Come ore e s t e s deshonoree,

(cp. ib. 59 ss.), et aussi dans *Béroul*:

2201 Sovent disoit: «Lasse, dolente,
Porquoi e ü s t e s v o s jovente?
En bois e s t e s com autre serve,
Petit t r o v e z qui ci v u s serve,

mais ces poètes reprennent presque tout de suite la première personne, ainsi *Béroul* au vers 2205: « J e sui roïne, etc. »[1].

Il en est de même d'un passage d'*Ille* (1400 ss.).

Plus recherché est un autre procédé. On trouve parfois que celui qui fait un monologue pose — à la première personne — une interrogation à laquelle il répond lui-même. Ainsi, on lit dans un monologue de *Troie*:

17657 N'est el ma mortel enemie? O ï l, mais or sera m'amie.

Cp. ib. 21729, Pir. 150 s., etc., Er. 3883 s., I. 2948 ss. (monologue de chœur). *Chrétien* aime ce procédé, voir Hilka, p. 106 s.[2]

Thomas va jusqu'à établir un véritable dialogue, où questions

1. Il y a des exemples analogues dans les chansons de geste plus récentes, voir p. ex. Amis 2976, Hilka, p. 26. — Pour les vers cités de *Béroul*, on pourrait peut-être les regarder comme un discours de Tristan, auquel Ysolt réplique au vers 2205. Voyez le contexte.

2. On trouve un procédé analogue dans les dialogues. Voir Bér. 146 s., Tr. 4046 s., 11791 s., 12986 s., Ducs 24499, I. 4876 s.

et réponses alternent rapidement, mais il garde toujours la première personne:

139 Ele, de quei? — D'icest ennui.
— U me trovereit? — Lau jo sui,

etc. jusqu'au vers 146. Voir encore 2936.

En combinant les deux procédés dont nous avons parlé — l'apostrophe à soi-même à la deuxième personne, la réponse à la première — on aura le monologue dialogué: celui qui débite un monologue se partage, pour ainsi dire, en deux personnages distincts, qui discutent entre eux, de sorte que le monologue prend la forme d'un véritable dialogue. Ce procédé de style — comme le précédent — tire probablement son origine d'Ovide[1], et c'est encore *Piramus* qui paraît l'avoir introduit dans la poésie en langue vulgaire. Il est très fréquent dans ce petit poème, mais l'impression y est gâtée par le fait que le poète oublie parfois la forme dialoguée et fait des apostrophes à la première personne (p. ex. 250, 294). Influencé par Ovide ou par *Piramus* ou par les deux, l'auteur d'*Eneas* emploie la même figure avec beaucoup de talent dans les grands monologues d'Énée et de Lavinie (8083 ss., 8343 ss., 8676 ss., 8940 ss., 9846 ss.), après lui *Gautier*, dans les monologues d'Athénaïs et de Paridès (Er. 3562 ss., 3882 ss., 3749 ss.), *Chrétien*, dans *Cligés* (690 ss.) et dans *Yvain* (1760 ss.), *Hue*, dans ses deux romans (Ip. 956 ss., 1138 ss.).[2]

b) M. Hilka fait remarquer (p. 175) que le nombre des *dialogues* est beaucoup plus restreint dans les romans de *Chrétien* que dans les épopées. Cela dépend de ce que dans celles-ci ils sont en général d'une étendue peu considérable, tandis que dans ceux-là ils peuvent être longuement développés. Il s'ensuit de là que le nombre et la longueur des répliques peuvent aussi être bien plus grands dans ceux-là que dans celles-ci. Déjà les romans qui précèdent ceux de *Chrétien*, présentent, à bien des égards, cette nouvelle tendance. Le nombre des dialogues dans chacun d'entre eux est bien inférieur à celui de n'importe quelle chanson de geste. *Thèbes*, *Troie* et *Wace* s'éloignent moins de la technique ancienne,

1. Voir Hilka, p. 106, Faral, p. 152 ss.

2. Pour *Prothesilaus*, voir Fr. Bœnigk, Literarhistorische Untersuchungen zum Proth., Greifswald, 1909, p. 23. — Quant à l'emploi de l'anadiplosis dans le discours direct, voir le chapitre sur cette figure.



en tant que les dialogues ne contiennent pas en général un grand nombre de répliques, mais, d'autre part, celles-ci — surtout dans *Troie* — peuvent avoir une longueur considérable.

Si, d'un côté, il y a une tendance à étendre la longueur des répliques — procédé dû au goût pour les amplifications et les réflexions — on trouve, d'un autre côté, la tendance contraire, celle à laisser les répliques alterner rapidement, pour donner ainsi au dialogue un mouvement naturel, contrastant sensiblement avec le pathétique et la lourdeur des discours dans les épopées. C'est un procédé qui est cultivé avec un grand talent par *Chrétien*, mais qui n'a pas été inventé par lui. Déjà dans *Eneas* on trouve des dialogues construits d'une manière très naturelle: c'est surtout le cas de celui entre Lavinie et sa mère, qui engagent une longue discussion sur l'amour (7859-8011). Et certains dialogues dans les romans de *Gautier* se rapprochent, pour le naturel et la vivacité, de ceux de *Chrétien*. Voyez p. ex. ceux entre Eracle et le sénéchal (Er. 501-70), entre Eracle et Laïs (ib. 3024-3175) et avant tout l'entretien entre Athénaïs enfermée dans la tour et la vieille qui cherche à la disposer favorablement à l'égard du jeune Paridès (4284-4385): le poète y fait preuve à la fois d'un sens artistique et d'une finesse psychologique qui, à notre avis, ne le cèdent guère à l'habileté dont *Chrétien* a construit les fameux dialogues entre Laudine et Lunete (Yv. 1598 ss.).

Cette tendance à donner aux dialogues un caractère vif va parfois si loin, qu'on abrège les répliques outre mesure et qu'on en renferme plusieurs dans un seul vers.[1] Ce procédé, qui n'est pas inconnu à certaines chansons épiques,[2] mais qui s'y rencontre rarement, est très développé dans *Eneas*: le dialogue entre Lavinie et sa mère, dont nous venons de parler, en donne bien des exemples. Dans un dialogue entre Énée et les Troyens, on trouve dans sept vers jusqu'à seize répliques (645-51). Il faut pour cela qu'un seul vers puisse contenir même trois répliques (645, 647). — Ce ne sont pas seulement les dialogues mais aussi les monologues dialogués qui adoptent cette forme extrêmement vive (p. ex. 8133 ss.).

1. Cp., pour cette particularité, le troisième des articles déjà cités de M. Warren.

2. M. W. cite des exemples tirés de *CorL.*, de *ChdG.* et de *Prise d'Or.*

Quant aux autres romans, *Wace*, *Thèbes* et *Troie* ne favorisent pas encore ce procédé de style: chacun des deux derniers ne donne qu'un seul exemple où le vers soit coupé en deux répliques (Th. 2407, Tr. 25427)[1]; *Wace* en présente deux dans *Rou* (II. 669, III. 1177). *Béroul* l'emploie une fois dans la première partie (2436).

Thomas, d'autre part, adopte le procédé de l'*Eneas* dans un monologue et dans plusieurs vers de suite (139 s., 143). *Gautier* l'emploie et dans les dialogues et dans les monologues dialogués, mais il ne l'étend jamais à plusieurs vers de suite (une fois un vers contient jusqu'à trois répliques, Er. 3687); *Chrétien*, enfin, s'en sert encore très peu dans son *Erec* mais d'autant plus dans les romans postérieurs (voir Hilka, p. 144 ss.). Une fois il renferme jusqu'à quatre répliques dans un vers:

G.d'A. 2813 Un roi? — Voire. — Don? — D'Angleterre.

Dans *Philomena* on retrouve la même particularité (355 trois répl., 356).[2] — D'ailleurs, il y en a des traces déjà dans les monologues de *Piramus*:

155 Amour la nom? Mes est ardour.[3]

M. Hilka fait remarquer (p. 152 ss.) que *Chrétien* cherche souvent à varier le dialogue par l'emploi alternant du discours direct et du discours indirect. Presque la seule espèce de ce procédé qu'on trouve dans les épopées — d'ailleurs jamais dans les premières, cp. ib., p. 44 — est la transition de la forme indirecte

---

1. Dans *Ducs* le vers coupé est plus fréquent.

2. Dans un passage où l'auteur discute avec lui-même, il y a jusqu'à quatre répliques (483).

3. Notons que *Marie* n'emploie pas ce procédé. D'autre part, il est fréquent dans tant d'autres romans de l'époque, p. ex. dans *Floire et Blanceflor* (voir Warren, p. 23), dans la dernière partie de *Béroul* (4297 ss.) et surtout chez *Hue de Rotelande* qui s'en sert à outrance. M. W. signale aussi son existence dans *Richeut*, qui date peut-être aussi de cette époque.

L'origine de ce procédé est probablement à chercher chez les anciens, que ce soit Térence, comme le propose M. Warren (p. 530), ou Ovide, comme le croit M. Faral (p. 153, note). M. Hilka (p. 16, 149) fait aussi remarquer qu'on trouve quelques dialogues à courtes répliques chez Stace; cependant, il croit que ce procédé est plutôt dû à la volonté d'imiter le langage ordinaire qu'à des modèles littéraires. Or, comme les poètes du moyen âge n'adoptent en général que les procédés consacrés par les autorités savantes, nous nous rangeons à l'avis de ceux qui supposent une influence littéraire et scolaire.



à la forme directe dans le discours d'un même personnage. Les romans procèdent souvent de même, mais tandis que les chansons de geste étendent rarement la partie indirecte à plus d'un ou de deux vers, nos romanciers lui donnent parfois une plus grande place: voyez p. ex. des parties indirectes de cinq à huit vers dans *Thèbes* et dans *Troie* (Th. 4104 ss., Tr. 4301 ss., 6645 ss., 24751 ss., etc.), de onze vers dans *Marie* (G. 825), de vingt vers dans *Wace* (Br. 5944 ss.), etc.[1]

C'est un procédé plus recherché que de construire au discours indirect une ou plusieurs répliques d'un dialogue qui, dans l'ensemble, repose sur le discours direct. *Chrétien* le fait souvent (voir Hilka, p. 153 s.), tandis que les chansons de geste n'aiment pas cette variété. La plupart des romanciers avant *Chrétien* la présentent déjà. Ainsi, dans *Thèbes*, Jocaste parle au discours direct à Étiocle (3575-90), la réponse de celui-ci est rendue au discours indirect (-3596), dont les derniers vers portent:

3595 Que ja, por rien que l'on li die,
A son frère *face* partie,

à quoi les barons répliquent au discours direct, en relevant même un des mots dans la réponse d'Étiocle:

3597 Li baron dient: «Si *fereiz*; etc.»[2]

Une telle alternance est fréquente dans *Thèbes*, *Wace* (p. ex. R. III. 1071 ss., 2059 ss.), *Troie* (p. ex. 11061 ss.) et *Thomas* (p. ex. 684 ss.), tandis que *Gautier* ne l'aime guère.

Le *monologue de chœur* est un trait de style très caractéristique des épopées: la foule s'y prononce sans cesse sur les événements, exprime ses sentiments, sa douleur, sa joie, son approbation, son étonnement, etc. sur ce qui se passe sous ses yeux. Ce procédé peut être d'un effet très dramatique, mais il prend trop souvent une forme stéréotypée. En général, les discours sont peu étendus.

Dans *Thèbes*, les monologues de chœur sont toujours du type traditionnel et très courts: le plus long ne comprend que qua-

---

1. Dans *Troie* on trouve même insérés au milieu d'un discours direct deux vers en forme indirecte (29453 s.), et, inversement, trois vers en forme directe (24989 ss.) dans un discours indirect. C'est au moins un essai de varier la manière d'expression.

2. Une telle anadiplosis est employée avec plus de talent par *Chrétien*, voir Hilka, p. 156.

tre vers (329 ss.); dans *Eneas*, on n'en trouve qu'un seul exemple (en cinq vers, 9236 ss.); dans *Troie*, ils sont aussi peu fréquents (quatre), mais il y a une plainte (sur Hector) qui comprend jusqu'à vingt-quatre vers (16329 ss.). Pour les romans de *Tristan*, *Thomas* n'en présente pas dans la partie qui nous reste, tandis que *Béroul* en a trois, dont deux sont des plaintes: l'une de celles-ci est de vingt-sept vers (833 s.). *Wace* présente un seul monologue de cette espèce (R. II. 2613-17). D'autre part, *Gautier* aime les monologues de chœur: il en présente onze dans *Eracle*, quatorze dans *Ille*, dont un est de trente-deux vers (I. 5013 s.). Chez *Chrétien* ils ne sont pas très fréquents, mais plusieurs sont assez longs: un est de vingt-quatre vers (Yv. 4361 ss.), un autre, de trente-deux (G.d'A. 2333). — On voit qu'il y a une tendance à réduire le nombre de ces monologues — *Gautier* fait exception — mais aussi à les développer: c'est le même phénomène que nous avons constaté au sujet des autres monologues.

Nous avons affaire à des *dialogues de chœur*, quand un groupe de personnes est censé adresser la parole, soit à une seule personne, soit à un autre groupe de gens. Ils sont très fréquents dans les épopées, moins dans les romans antiques et les romans de *Tristan*, pour être adoptés de nouveau par *Gautier* (dans *Ille* surtout) et par *Chrétien*. Ce dernier sait leur donner une très grande variété. Il laisse très souvent un membre du chœur prendre la parole au nom de tous ou bien plusieurs membres parler à tour de rôle (voir Hilka, p. 162 s.). Par ce procédé, la scène gagne en vie. *Gautier* aussi vise — quelques rares fois — à un effet analogue. Voyez ce passage d'*Eracle*:

1719 «Mout par nous a cil enchantez;
Diables est en lui entrez.»
«Moi ne chaudroit, ne moi, ne moi,»
Fait soi chascuns, «mais pour le roi,
Qui se metroit en noz conseuz, etc.»

Cp. I. 5931 ss.

Il y a des traces d'une telle individualisation déjà dans le *Charroi de Nîmes* (1061 s.) et dans *Troie* (24806 ss., 28403 ss.).[1]

1. Plus tard dans *Aiol*, voir Hilka, p. 56.

On a fait remarquer que, plusieurs fois, *Chrétien* a revêtu la description d'un tournoi et des chevaliers qui y prennent part, de la forme d'un dialogue de chœur,



Résumons en quelques mots ce que nous avons dit du discours direct. On voit déjà dans *Thèbes* une tendance à donner aux monologues une étendue considérable, tendance qui se manifeste encore plus nettement dans les romans postérieurs. Les monologues à réflexions ne sont pas encore très favorisés dans *Thèbes*, mais dès l'*Eneas* ils deviennent plus fréquents. *Piramus* et *Eneas* paraissent avoir mis à la mode le monologue amoureux. — On constate dans *Thèbes* une tendance à développer le caractère dramatique des monologues par l'emploi d'apostrophes à soi-même et d'interrogations. *Piramus* et *Eneas* vont plus loin, en créant le monologue dialogué. — Pour les dialogues, il y a des tendances à augmenter leur longueur, à les rendre plus variés et à leur donner une forme naturelle et vive: de là l'emploi des répliques très courtes que l'auteur d'*Eneas* surtout a mis à la mode et qu'il introduit même dans les monologues dialogués. — Le discours de chœur présente un développement analogue.

---

en laissant les spectateurs raconter dans leurs discours toutes les phases du combat et énumérer les noms et les armures des héros (voir Hilka, p. 170 ss.). Signalons que déjà *Benoit* a employé un procédé analogue et que c'est peut-être de lui que *Chrétien* s'est inspiré. Seulement, *Benoit* ne raccourcit aucunement sa propre description du combat. Les dames qui se sont assemblées aux fenêtres pour regarder la bataille, se disent:

10603 — Vez la Paris: La rest Hector, ço m'est avis,
Et vez deça Polidamas, Qui ja s'ira ferir el tas.
Mout ressemble bien chevalier: Vez com li siet l'eaumes d'acier!
Ça rest li conreiz Troïlus. Vez! or s'en ist Deïphebus.
Vez come or sont ja près a près! etc.

Comparez *Chrétien*. Il est plus dramatique:

Lanc. 5793 — Veez vos or Celui a cele bande d'or
Parmi cel escu de bellic? C'est Governauz de Roberdic, etc.
Yv. 3199 Haï! con vaillant chevalier! Con fet ses anemis pleissier,
3212 Veez or comant cil se prueve, Veez, com il se tient an ranc, etc.

RÉSUMÉ

Voici notre tableau fini, et, pour conclure, nous passerons maintenant en revue un à un les contes et romans qui nous ont occupés, pour démêler ce que chacun d'eux a apporté de nouveau dans la formation du style courtois, et pour marquer ainsi les différentes étapes de l'évolution qui s'est produite.

Nous commencerons par *Piramus*, qui, s'il n'est pas antérieur à *Thèbes*, doit lui être assez voisin en date. On y trouve un style qui, à bien des égards, est déjà trés développé. Parmi les répétitions, on trouve assez souvent l'anaphore, même celle de substantifs et d'adjectifs qui n'était pas très fréquente auparavant, et une fois la répétition est faite jusqu'à sept fois[1]. L'emploi de l'anadiplosis interrogative dans les monologues et les dialogues est particulièrement frappant. On y trouve encore l'arrangement symétrique de synonymes combiné avec l'anaphore. — Pour les images, on y rencontre un grand nombre de métaphores et de comparaisons amoureuses qui ont probablement influencé les poètes plus récents. C'est, pour n'en nommer que les plus frappantes, celle des flèches de l'Amour qui blessent sans tuer et qui traversent «doubles hauberz» et «double broigne»[2], celles du feu amoureux qui brûle plus que «feus en paille»[3], de l'Amour qui a «sorpris a son ain»[4], qui met des pièges[5], de l'amante qui tient «fief» de son ami[6], et encore celle de l'amant qui vient «a reclain»[7] «Con li ostors quant il a fain»[8]. Les effets physiques de l'amour y sont décrits en détail. On y trouve la métonymie dans les termes de tendresse plus tard si fréquents dans la poésie courtoise: «M'entente, M'esperance, m'amours, m'atente!», «Ma cure»[9], les comparaisons hyperboliques en forme d'antithèse qu'aimera surtout *Chrétien*[10], la personnification de la mort et de l'amour (avec des

1. 117 ss. 2. 28, cp., pour la dernière image, En. 8634 ss., Tr. 18759 ss. 3. 520, etc., cp. Th. 4470. 4. 413, cp. En. 9948, etc. 5. 421, cp. En. 1060, Tr. passim, etc. 6. 306, cp. Tr. 18006. 7. 411, cp. Cl. 494. 8. 412, cp. Erec 2083 s. 9. 715 ss., 724. 10. 63 s., cp. p. 125.

apostrophes dans les monologues; l'amour est même apostrophé par le poète lui-même), celle de la fortune, celle de la nature qui a créé la merveilleuse beauté de Pyrame et de Thisbé et qui va jusqu'à prendre la parole, celle du cœur, et l'idée du «cœur ambulant», la métaphore prolongée ou l'allégorie[1], l'antithèse recherchée, et enfin le monologue dialogué dans lequel un personnage se dédouble et s'entretient avec lui-même en apostrophant son «alter ego» à la deuxième personne. On voit que presque tous les éléments du «style courtois» se trouvent déjà dans ce petit conte.

En examinant le premier grand roman, *Thèbes*, on trouve que son style est bien moins original et moins raffiné, mais que, par rapport aux épopées, il marque cependant un grand progrès. Il emploie un peu plus souvent l'anaphore, même celle de substantifs et de noms de personne, quoique, en général, la répétition ne se fasse que deux ou trois fois de suite — il y a cependant une répétition de «tu» faite treize fois. L'anadiplosis sous la forme interrogative ne s'y trouve qu'une seule fois (dans un dialogue), mais, en revanche, le poète emploie une vingtaine de fois cette figure sous une forme plus simple. On trouve chez lui quelques cas d'épizeuxis. Il y a une espèce de répétition qu'il s'est donné beaucoup de peine pour développer: c'est la répétition par inversion que surtout *Wace* a imité dans *Rou*, et *Gautier*, dans *Eracle*. Il aime à insister sur une idée en la répétant — en termes partiellement analogues ou non — dans deux phrases consécutives, qui, très souvent, sont renfermées dans deux couplets parallèles, procédé particulièrement imité par *Thomas* et par *Gautier*. Le nombre des formules est réduit, en tant que des scènes analogues sont rarement racontées en termes identiques, comme c'est si souvent le cas dans les épopées; d'autre part, les scènes de messager, etc. gardent le même caractère que dans celles-ci, de sorte que les mêmes discours sont répétés dans des circonstances différentes. — Les effets extérieurs des affections, notamment ceux de la douleur, sont assez longuement décrits. — Les métaphores et les comparaisons sont assez fréquentes et assez expressives: un grand nombre d'elles sont devenues des lieux communs mais ne l'é-

1. 35 ss., cp. Cl. 770 ss., I.6265 ss.

taient peut-être pas encore.[1] Les images qui ont trait à l'amour sont encore presque inconnues à *Thèbes*: il n'y en a que deux exemples, dont l'un est la combinaison d'une métaphore et d'une comparaison.[2] — Pour la synecdoque, il faut noter l'emploi fréquent de «chose» et de «rien» pour «personne», guère usitée auparavant dans la poésie narrative (excepté une fois dans *Piramus*), et les termes de tendresse «tendre boche», «bèle chiere», expressions aussi inconnues aux épopées. — Pour les allusions en forme de comparaison, on constate que celles aux traditions nationales sont encore bien plus fréquentes que les autres mais qu'il y en a aussi qui ont trait à l'antiquité. — Les personnifications les plus notables sont celles de Mort (avec des apostrophes) et de Nature, plus tard des lieux communs; celles de Fortune et de Renommée n'ont encore rien de remarquable; celle de l'Amour manque. La personnification d'autres idées abstraites est un peu plus prononcée que dans les épopées, mais pas beaucoup. Parmi les personnifications d'idées concrètes il faut noter celle des douze vents, ce qui est une réminiscence de l'antiquité.[3] — Les descriptions, peu étendues dans les épopées, prennent une place très grande; elles comprennent, d'un côté, la beauté et la parure des héros et des héroïnes, de l'autre, un grand nombre d'objets, en général de nature plus ou moins merveilleuse. En revanche, les épithètes «homériques» sont bien moins fréquentes que dans les épopées. — La litote est relativement rare. — Il y a quelques cas d'apostrophes originales au public. — Les monologues et les dialogues montrent des tendances d'amplification; ceux-là présentent parfois des interrogations oratoires réitérées et des apostrophes à soi-même à la deuxième personne, cependant sans avoir jamais

1. Notons que, plusieurs fois, le poète emploie en forme de métaphore des idées qui, en général, ne servent que de termes de comparaison. C'est déjà un petit progrès. Voir 940, 4414, 5362, 8760; cp. p. 67.

2. Il s'agit du feu de l'amour (4469 s.). Nous avons déjà signalé la ressemblance de ce passage à un autre de *Piramus*, mais comme l'idée qu'il renferme, devait être banale déjà à cette époque, cela ne prouve rien quant à la dépendance des poèmes. Notons aussi que le passage de *Thèbes* se trouve dans une tirade monorime qui remonte peut-être à un poème lyrique. — L'autre métaphore est «joer» au sens érotique (9098).

3. 601 ss. Peut-être ce passage a-t-il inspiré *Chrétien* (G.d'A. 2338), voir p. 135.

le caractère de dialogue. L'alternance du discours direct et du discours indirect est assez fréquente. — En somme, le style de *Thèbes* est bien plus varié que celui des épopées.

Nous passerons aux romans historiques de *Wace*, dont le premier, *Brut*, de 1155, est probablement antérieur à *Eneas*, tandis que le deuxième, *Rou*, est bien plus récent, étant composé vers 1170. Malgré leur caractère différent de celui des autres romans, ils présentent des traits de style qui, sans doute, ont exercé une certaine influence sur ceux-ci. Ce qui est avant tout caractéristique de *Wace*, c'est son emploi excessif de l'anaphore. Tout mot et tout membre de phrase sont susceptibles d'être répétés, et le poète se contente rarement de faire la répétition deux ou trois fois; en général il le fait au moins quatre: dans un passage de *Brut* «donna» revient vingt-sept fois de suite, dans un autre «manda» dix-huit fois. D'ailleurs, *Wace* aime toutes les répétitions qui ont un caractère raide et symétrique ou qui peuvent prêter à des jeux de mots: c'est pourquoi il emploie si souvent les différentes espèces d'épizeuxis (encore plus dans *Rou* que dans *Brut*), la gradation de noms de nombre, l'annomination et la répétition de vers avec changement de rime. Pour les autres espèces de répétition, l'anadiplosis, la polyptote, la répétition par inversion, il ne les emploie pas encore beaucoup dans *Brut* mais bien dans *Rou*. L'anadiplosis interrogative ne lui plaît pourtant pas: c'est un procédé trop subtil pour lui. Il aime aussi l'arrangement paralléliste de la phrase et l'accumulation des figures: il donne ainsi de longues séries de répétitions analogues, plusieurs épizeuxis, plusieurs annominations; une fois il essaye de faire une anadiplosis réitérée (dans *Rou*). De même, il accumule souvent les termes de la distribution. — Les formules sont rares dans ses romans. — S'il excelle dans l'emploi des figures de construction, son naturel un peu sec ne lui permet pas de manier avec le même talent les figures qui demandent plus d'imagination. Seulement, il faut reconnaître qu'il a inventé certaines métaphores et comparaisons originales. Les méthaphores qui ont trait à l'amour manquent presque chez lui.[1] D'autre part, les termes de ten-

1. On y trouve, comme dans *Thèbes*, l'idée du feu de l'amour (Br. 7167) et la métaphore «joer» et «jeu» (R. III. 2859, 10292), et encore ces lieux communs lyriques: l'amour a «sopris», «vainqu», «conquis» l'amoureux (Br. 8885).



dresse sous forme de métonymie se trouvent déjà dans *Brut*.[1] — Ce qui est d'une certaine importance, c'est que *Wace* présente — déjà dans *Brut* — des comparaisons développées, pas encore très amplement, mais bien plus que dans les épopées. — Parmi les personnifications il faut remarquer celle de Renommée et celle de Fortune, apostrophée dans un long monologue de *Brut*. La personnification d'autres idées abstraites est peu marquée. — L'interrogation oratoire ne se réduit plus au petit nombre de lieux communs qu'on relève seuls dans les chansons de geste et dans *Thèbes*, mais elle est parfois employée d'une manière originale. — Les dialogues sont assez variés. — Enfin, on constate dans les romans de *Wace* une tendance didactique qui se manifeste par de nombreuses sentences.

Eneas présente, à tout prendre, un style encore plus développé que celui de *Thèbes* et de *Wace*. On y constate vis-à-vis de *Thèbes* une augmentation du nombre et de la longueur des anaphores, sans que, heureusement, le poète tombe dans aussi grand maniérisme que *Wace*. Il emploie beaucoup l'anadiplosis, dans les monologues et dans les dialogues surtout, et en adopte souvent dans ceux-ci l'espèce interrogative, négligée par *Wace* et — à une exception près — par *Thèbes*, mais cultivée par *Piramus*. Il aime encore plus que *Thèbes* et que *Wace* à insister sur une idée et à l'amplifier, et il peut la reprendre jusqu'à cinq ou six fois de suite; cependant, il emploie rarement les formes serrées de la répétition par inversion ou de la répétition avec changement de rime, mais il varie les expressions à son gré: c'est un trait plus moderne. Il aime encore à relever une idée par l'emploi successif de formes différentes de mots de même radical — une espèce d'annomination: ainsi il renchérit, à plusieurs reprises, sur «amer» et «amor» jusqu'à six ou dix fois. *Gautier* et *Chrétien* s'en souviendront un jour. — Dans l'emploi des formules on constate l'existence simultanée du procédé ancien et d'un procédé plus moderne. Pour décrire des scènes analogues, le poète emploie en grand nombre des termes identiques, quoiqu'il ait l'habitude d'y opérer de tout petits changements: à cet égard, il est inférieur à *Thèbes*; dans le récit des diverses phases d'un épisode, il fait bien des répétitions formelles, mais assez souvent aussi il les évite: à cet égard, il est

1. 11796 s.



plutôt supérieur à *Thèbes*. — Les images sont presque toutes banales, à l'exception de celles qui ont trait à l'amour: à côté de la plupart de celles que présente *Piramus*, nous y trouvons, peut-être pour la première fois dans la poésie narrative, les idées que l'Amour est un professeur[1], qu'il éperonne sa proie comme un cavalier son cheval,[2] qu'il charge l'amant d'un fardeau,[3] que l'amoureux est «en sa baillie», etc.,[4] que l'amour ressemble à une fièvre,[5] que la personne aimée est un «lieu».[6] Les effets physiques de l'amour sont longuement décrits. — Pour les comparaisons, il faut noter qu'*Eneas* en présente au moins deux qui sont beaucoup plus amplement développées que chez *Wace*:l'une d'elles comprend jusqu'à vingt vers.[7] — Pour la personnification, il faut signaler celles de Fortune et de «Fame», dont le poète fait amplement les portraits. L'Amour est souvent apostrophé dans les monologues. La personnification d'autres idées abstraites n'a rien de très remarquable — excepté dans un passage directement emprunté à Virgile. La conception du cœur comme un être distinct du corps et l'idée du «cœur ambulant» — procédé inconnu à *Thèbes* et à *Wace* mais familier à *Piramus* — se retrouvent ici. — Dans les descriptions de personnes et d'objets *Eneas* suit le procédé propagé par *Thèbes*. — Les antithèses de caractère «courtois» sont assez nombreuses. — Les sentences, particulièrement celles sur l'amour, sont fréquentes. — Les monologues amoureux — inconnus à *Thèbes* et à *Wace* mais familiers à *Piramus* — sont longuement développés et adoptent parfois la forme dramatique d'un dialogue. — Les formules d'ingression «la veïssiez», etc. manquent. D'autre part, l'interrogation oratoire dans le récit même est tout à fait stéréotypée.

Le troisième roman antique, *Troie*, présente un style à la fois plus et moins avancé que celui d'*Eneas*. Nous noterons d'abord les traits plus modernes et plus développés. *Benoit* fait un emploi encore plus large de l'anaphore que l'auteur d'*Eneas*. L'anadiplosis interrogative est une fois employée dans le récit même — procédé qui deviendra courant chez *Chrétien* et dans *Philomena*. Le poète aime l'accumulation de synonymes, de dis-

1. 8183 ss., etc., cp. Tr. 18450, Cl. 684, 1028. 2. 8691, etc., cp. Tr. 15017, etc., cp. p. 81. 3. 8441, cp. Tr. 17630, etc., voir p. 81. 4. 8647, etc., cp. p. 69. 5. 7918 s., cp. I. 5228. 6. 8676, etc., cp. p. 77. 7. 5370 ss., cp. p. 122.

tributions, de périphrases, d'épithètes et de brèves comparaisons. — Pour l'amplification d'une même idée, *Troie* présente à peu près le même aspect qu'*Eneas*, et, comme dans ce dernier roman, on y trouve peu de répétitions formelles. — Les deux espèces de formules sont moins rares que dans *Eneas*. — Le langage de *Troie* est plus imagé que celui d'*Eneas*: parmi les métaphores, il y a certains termes de jeu et de guerre, les mots «miroir», «resplendor», «tresor», etc. pour caractériser la femme, parmi les comparaisons des idées religieuses, des termes de pierrerie et d'astres lumineux, etc., tous propres au style «courtois». Le poète a d'ailleurs un certain talent de varier et de développer même les lieux communs. Notons encore un exemple de comparaison en forme d'antithèse.[1] — La périphrase par «cil qui», etc., plus tard si fréquente chez *Gautier* et *Chrétien*, est déjà très souvent employée par notre poète. — La personnification d'idées abstraites est un peu plus hardie que dans *Eneas*. *Benoit* dit p. ex. que l'envie «hait» et «se plaint» de Polyxène, etc.; il laisse l'Amour prendre la parole et faire une longue allocution à Achille; il place à côte de l'Amour «Mesfaiz», qui ne prend pourtant pas part à l'action. — Il emploie l'interrogation oratoire d'une manière beaucoup plus libre qu'*Eneas*. — Il va jusqu'à apostropher plusieurs fois ses personnages. — Le dialogue est souvent construit alternativement au discours direct et au discours indirect. — Rappelons enfin deux traits originaux que plus tard *Chrétien* va développer: d'abord la manière indirecte dont le poète nous décrit la beauté de Polyxène, en ne la signalant qu'en même temps qu'il nous dépeint l'effet qu'elle produit sur Achille,[2] et encore le discours de chœur au moyen duquel il nous fait l'énumération des chevaliers qui prennent part à une bataille.[3]

A d'autres égards, le style de *Benoit* est moins développé que celui d'*Eneas*. Il est d'une allure plus lourde, plus traînante, celui d'*Eneas* est plus vif et plus naturel. Ainsi le dialogue à courtes répliques est peu employé dans *Troie*, et le monologue dialogué ne s'y trouve pas du tout. Quelques rares fois, celui qui débite un monologue se fait une question à la première personne pour y répliquer le moment d'après, mais il n'y a jamais de véritable dédoublement du personnage. — La répétition d'un mot en for-

1. 5124 ss., cp. p. 125. 2. 17552 ss., cp. p. 140. 3. 10603 ss., cp. p. 170, note.



me d'interrogation qui est si fréquente dans les monologues et les dialogues d'*Eneas*, ne se rencontre qu'une fois dans le discours direct. Le procédé qui consiste à insister sur une idée par l'emploi de formes différentes de mots de même radical, est peu développé. Les comparaisons amplifiées sont un peu plus rares que dans *Eneas* — seulement elles n'y sont pas bien nombreuses non plus — et sont faites avec moins de talent. — Les formules d'ingression stéréotypées sont fréquentes.

Il me semble pourtant qu'à tout prendre, *Troie* est en progrès sur *Eneas*, quoique ce dernier roman fasse une impression générale plus favorable grâce à l'élégance et à la facilité de son style et grâce à moins de prolixité. Mais c'est absolument *Benoit* qui l'emporte pour la richesse et la variété des figures de rhétorique.[1]

En comparaison de ces œuvres, les romans de *Tristan* présentent moins de traits remarquables. Celui de *Béroul* peut être mis de côté tout à fait. A quelques égards, il est visiblement influencé par la nouvelle mode: il emploie assez souvent l'anaphore, quelquefois l'anadiplosis (seulement jamais sous forme d'interrogation), est chiche de formules, etc., mais sa rhétorique paraît due au hasard plutôt qu'à une intention consciente. L'interroga-

1. Nous ne voulons pourtant pas prêter une trop grande importance à cette constatation, qui ne tranche pas la question de la chronologie des deux œuvres; et nous ne voulons aucunement nier la possibilité de l'antériorité de *Troie* vis-à-vis d'*Eneas*. M. Wilmotte qui croit à la chronologie *Troie*-*Eneas* (*Romania*, XLIII, p. 115 ss.), présente en faveur de cette hypothèse certaines raisons assez fortes. Nous ne ferons ici qu'une remarque. M. W. voit dans l'antériorité de *Troie* vis-à-vis d'*Eneas* encore une raison pour regarder *Erec* comme le premier roman de *Chrétien*: c'est qu'on y pourrait noter une influence manifeste de *Troie* mais non pas d'*Eneas*, que *Chrétien* n'aurait imité que dans *Cligés*. Qu'*Erec* soit l'œuvre de début de *Chrétien*, c'est bien probable pour tant d'autres raisons, que cette théorie n'a guère besoin d'un tel appui. Il est encore vraisemblable que *Troie* a influencé *Erec*, mais il nous semble aussi qu'au moins l'allusion à Lavinie dans *Erec* (5891) ne peut guère provenir que de l'adaptation française de l'Énéide. Qu'on applique d'ailleurs la même méthode aux romans de *Gautier*, et l'on sera embarrassé. *Eracle* qu'on est d'accord pour regarder comme le premier roman de *Gautier* — et les raisons d'ordre stylistique confirment cette supposition — montre justement une grande influence d'*Eneas* (cp. Dressler, p. 127 ss.) et ne présente nulle trace d'une imitation de *Troie*, tandis qu'*Ille*, de son côté, porte des marques d'une lecture récente de *Troie* (cp. Witte, p. 77-79; on pourrait encore y ajouter des analogies stylistiques, comme certaines périphrases et l'emploi accumulé d'épithètes) et peut-être aussi d'*Eneas* (cp. Dressler).



tion oratoire est la seule figure qu'il manie avec talent et originalité. Les métaphores propres à l'amour courtois lui sont étrangères.

Thomas est beaucoup plus avancé et rappelle à bien des égards *Eneas*: on trouve chez lui le même goût d'insister sur une idée en la répétant, le plus souvent sans employer de termes identiques, dans plusieurs phrases de suite, parfois arrangées en couplets parallèles, comme dans *Thèbes*, et le même goût de jouer sur un mot en la répétant sous des formes différentes; il aime les antithèses «courtoises», d'ailleurs encore plus qu'*Eneas*, et les sentences; il emploie le monologue pour faire des dissertations subtiles sur la nature de l'amour et lui donne parfois une forme dialoguée à courtes répliques, sans faire, cependant, un véritable dédoublement du personnage parlant. D'autre part, les images sont assez négligées, probablement à dessein, car même les métaphores amoureuses les plus ordinaires que le poète devait bien connaître, sont très rares. Il se livre à ses analyses psychologiques sans recourir à tous les lieux communs qui remplissent *Eneas* et *Troie*, et c'est, à notre point de vue, plutôt un avantage. Il est d'ailleurs caractéristique de ce poète raffiné que les rares métaphores érotiques qu'il a créées, soient tirées des termes cynégétiques et de jeu[1], donc de sphères d'idées particulièrement courtoises.

Gautier d'Arras marque une nouvelle étape dans l'évolution du style. — Pour ce qui est des répétitions, il suit en général la tradition établie par les romans antiques: il fait un emploi assez large de l'anaphore, de l'anadiplosis — très peu de celle sous forme interrogative — du parallélisme avec ou sans répétitions formelles, de la tautologie. A quelques égards, on constate aussi un développement: c'est dans la fréquence de l'espèce d'annomination cultivée par l'auteur d'*Eneas* et par *Thomas*, dans la richesse des polyptotes et dans les essais — peu réussis — de faire des anadiplosis réitérées (dans *Ille*).[2] — Cependant, c'est surtout par le développement qu'il donne aux tropes et aux figures de pensées qu'il mérite une attention particulière. Les

1. «Curre al change», 115, etc., cp. p. 74, «dez jeter», 1656, etc., cp. p. 80.

2. Pour ce qui est des formules, nous avons constaté une grande différence entre *Eracle* et *Ille*: tandis qu'elles sont très rares dans le premier de ces romans, elles sont assez nombreuses dans le deuxième: c'est la terminologie de bataille surtout qui est peu variée.

métaphores présentent une richesse et une originalité inconnues jusque-là. Elles sont empruntées à des domaines différents, elles sont souvent très pittoresques et très réussies mais parfois assez embrouillées. Les lieux communs sont relativement rares. Les comparaisons offrent plus d'originalité encore mais aussi plus d'obscurité. Le goût pour les comparaisons développées s'est augmenté sensiblement, et *Gautier* leur donne parfois une étendue considérable. Il est aussi digne de remarque que les idées abstraites donnent très souvent lieu à des comparaisons. — La personnification d'idées abstraites est bien plus fréquente que dans les romans précédents; elle est aussi bien plus prononcée, témoin des expressions dans *Eracle* comme «Justice ne voit pas en destre»,[1] «largesce est s'amie»,[2] etc., et dans *Ille* comme: Pitié «me requiert merchi»,[3] on «se conselle» «a ces II. dames» que sont «cortoisie et porveance».[4] Dans *Ille*, il y a une personnification très forte de l'amour de Galeron et de l'amour de Ganor qui se disputent le cœur d'Ille. La personnification du cœur va si loin que le poète parle de ses «yeux». — La métaphore prolongée — inconnue aux romans antiques — se trouve dans *Ille*, et on y rencontre aussi une allégorie plus étendue que celle d'*Yvain*: cependant, elle est loin d'être parfaite et change de temps en temps en métaphore ou en comparaison. — L'antithèse est fréquente et souvent d'une invention très heureuse. Le goût pour la didactique qui se manifeste dans les comparaisons développées et dans les personnifications, se révèle encore plus clairement dans les sentences, qui sont extrêmement nombreuses et souvent accumulées les unes sur les autres. — L'interrogation oratoire dans le récit est encore plus fréquente que dans *Wace* ou dans *Troie*. Les monologues sont d'une grande importance; dans *Eracle* il y en a qui sont dialogués. Les dialogues sont assez naturels; ceux à répliques brèves sont nombreux. — Ce qui montre encore l'originalité de *Gautier*, c'est que même la métonymie, la périphrase et la litote, en général si stéréotypées, présentent un peu de variété. D'autre part, les figures qui ne sortent guère de la banalité, sont l'hyperbole, la description et l'épithète ornante.

Le style courtois est perfectionné par *Chrétien de Troyes*. Sa rhétorique est supérieure à celle de *Gautier* par son élégance,

1. 2850. 2. 3732. 3. 4836. 4. 39 ss.

sa facilité et sa vivacité naturelles, par le caractère pittoresque et frappant des images et par la plus grande variété qu'il sait donner aux lieux communs même. Cependant, son style n'est pas sans défauts: il tombe parfois dans le maniérisme et dans l'obscurité, et sa facilité à créer amène trop souvent une négligence déplorable.

Le premier en date de ses romans, *Erec*, présente encore un style relativement pauvre, et les lieux communs y sont encore très fréquents; mais on y découvre en même temps le grand artiste futur. *Cligés*, probablement le deuxième en date de ses grands romans, et *Yvain*, écrit bien plus tard, montrent le style le plus avancé. Dans celui-là, la rhétorique s'étend parfois d'une manière recherchée et fatigante: on voit bien que le poète brûle de désir de déployer son talent devant le public et de l'impressioner par sa virtuosité; dans l'autre roman, son style a mûri, est devenu plus sobre, plus épuré, sans rien perdre pour cela de son caractère vif et raffiné: c'est incontestablement, de tous les points de vue, son chef-d'œuvre. *Guillaume d'Angleterre* paraît être composé immédiatement après *Cligés*: la rhétorique y est très développée mais n'a pas encore atteint à la perfection et à la maturité d'*Yvain*. *Lancelot*, écrit entre *Cligés* et *Yvain*, présente un style relativement négligé — ce n'est pas non plus le poète lui-même qui a achevé le poème —; et *Perceval* enfin, le dernier roman en date, qui aussi a été interrompu avant d'être fini — peut-être à cause de la mort du poète — est d'un style moins recherché et plus simple mais en même temps pittoresque et original.

Pour l'emploi des figures de rhétorique, on constate dans les chefs-d'œuvre de *Chrétien* une diminution du nombre des anaphores: ce n'est qu'*Erec* et *G.d'A.* qui en abusent. L'anadiplosis en forme d'interrogation, cultivée déjà par *Piramus* et par *Eneas* dans le discours direct, est employeé avec une grande habileté (surtout dans *Cl.*, *G.d'A.* et *Yv.*); elle est parfois étendue aux passages même où le poète parle en son propre nom (*Cl.*, *Lanc.*, *Yv.*). L'anadiplosis réitérée est maniée avec une véritable virtuosité dans un dialogue d'*Yvain*. L'épizeuxis, assez peu employé dans les autres romans, à l'exception de ceux de *Wace*, est très fréquent dans tous les poèmes de *Chrétien*. *Chrétien* développe surtout l'espèce d'annomination qui consiste dans la répétition



d'un mot sous des formes différentes et à des places non réglées: il peut même se servir de plusieurs «thèmes» à la fois. La polyptote est aussi assez fréquente (surtout dans *Cl.*). Le parallélisme combiné avec des répétitions formelles est rare, et les formules de quelque étendue ne se rencontrent guère. — Comme *Gautier*, *Chrétien* augmente sensiblement le nombre des métaphores et des comparaisons et les domaines auxquels il les emprunte. Les comparaisons sont parfois longuement développées et s'appliquent souvent à des idées abstraites. — La personnification peut revêtir une forme très hardie: entre autres, on trouve dans un monologue de *G.d'A.* l'apostrophe à «convoitise», et, dans un passage d'*Yvain*, l'Amour et la Haine prennent part à l'action et sont censés livrer un combat. — Il y a des traces d'allégorie dans *Yvain*. — Les descriptions prennent une grande place dans *Erec*, qui manifeste par là sa dépendance des romans antiques; dans les autres romans elles sont sensiblement abrégées. Il faut noter la manière indirecte (surtout au moyen de monologues et de dialogues) dont *Chrétien* se sert parfois pour faire une description.[1] L'hyperbole et l'antithèse ont souvent une forme très énergique et très recherchée. Les épithètes ornantes appliquées aux noms de personne sont assez rares. — Des sentences ayant trait à toutes sortes d'idées courtoises remplissent les romans. — Les apostrophes au lecteur ont parfois une tournure originale. — L'interrogation oratoire est très habilement employée (dans *Erec* il n'y a toujours que des lieux communs), et elle donne souvent naissance à un véritable dialogue entre le poète et un personnage fictif (dans *Yvain* surtout). — Le discours direct est très varié et parfois très vif avec des répliques toutes brèves. Le monologue dialogué est employé dans *Cligés* et dans *Yvain*; dans le dernier roman, il atteint à son plus haut degré de perfection. Le discours de chœur est plus varié que chez aucun autre romancier. — Finalement, il faut relever le grand talent de *Chrétien* de varier toutes sortes de lieux communs et de les présenter sous une forme individuelle. — En somme, son style offre une richesse de figures de rhétorique et une variété dans leur emploi qui ne sont égalées chez aucun de ses contemporains et qui justifient les louanges qu'un poète du XIII[e] siècle, *Huon*

1. Cp. p. 140 et p. 170, note.

de Méri, prodiguait à l'art de *Chrétien* (et en même temps à celui de *Raoul de Houdenc*):[1]

Qu'onques bouche de Chrestien (= chrétien)
Ne dit si bien com ils disoient,
Mes quant qu'ils dirent, ils prenoient
Le bel françois trestout a plain,
Si com il leur venoit a main,
Si qu'après eux n'ont rien guerpi.

Pendant toute l'époque de la floraison du roman courtois — c'est-à-dire pendant plus d'un siècle — le style de ce genre littérarire ne présente guère de développement au-dessus de la forme que *Chrétien* plus qu'aucun autre a contribué à fixer; l'allégorie et avec elle la personnification d'idées abstraites sont les seules figures qui, avec l'influence croissante de l'esprit didactique, subissent une évolution de quelque importance. On pourra la constater dans certains romans depuis le commencement du XIIIe siècle.

La cause de ce remarquable développement du style des romans est naturellement la même que pour l'évolution de leur matière: elle est dans l'esprit même de l'époque: dans le changement qui se produit dans les mœurs, dans l'influence croissante de la chevalerie et de la courtoisie et dans le raffinement du goût.

Pour les modèles qui ont pu directement influencer nos romans, nous avons fait, au cours de notre travail, certains rapprochements que nous allons résumer ici. Comme nous n'avons pas eu le but de faire des recherches sur l'origine de nos figures, ce ne seront que quelques remarques sommaires, dont la plupart ont été faites déjà par d'autres.

La même tendance à créer un style pittoresque et varié qui se manifeste dans nos romans, est sensible dans la poésie lyrique courtoise, qui, environ 1150, était déjà en pleine floraison dans le Midi et qui était en train de s'introduire aussi dans le Nord. Nous avons aussi constaté — et d'autres l'ont fait avant nous[2] —

1. Dans le *Tornoiement Antecrist*; voir Holland, Crestien von Troies, Tübingen, 1854, p. 257 ss.

2. Voyez en dernier lieu Wilmotte dans *Le moyen âge*, 1914, p. 114.



les grandes ressemblances qu'offrent certaines métaphores et comparaisons qui ont trait à l'amour, d'un côté, dans nos romans, de l'autre, dans la poésie lyrique; il y a aussi dans l'emploi de certaines répétitions, p. ex. celui de l'anadiplosis, dans l'emploi des antithèses et de certaines personnifications, etc. des analogies frappantes. Sans doute, la poésie lyrique a été pour beaucoup dans la formation du style des romans; celui-ci, une fois fixé, a peut-être à son tour exercé de l'influence sur la poésie lyrique.

L'influence de la poésie ancienne, particulièrement de celle d'Ovide, a aussi dû être considérable. Un grand nombre d'images ayant trait à l'amour tirent, directement ou indirectement, parfois par l'intermédiaire de la poésie lyrique, leur origine d'Ovide; d'autres procédés stylistiques remontent peut-être à la même source, p. ex. l'anadiplosis interrogative, une espèce particulière d'annomination, l'épizeuxis, certaines personnifications, le monologue amoureux en forme dialoguée et les répliques brèves dans le discours direct. Sur d'autres points, il est difficile d'être affirmatif; mais si l'on ne peut pas constater d'autres imitations de la poésie ancienne, on a au moins lieu de croire que l'étude de cette poésie, à laquelle on se consacrait avec une véritable passion, a beaucoup contribué au développement du goût pour le style cultivé et raffiné.

Puis, on ne peut pas contester l'influence de la littérature religieuse et didactique en langue latine qui florissait pendant tout le moyen âge, influence qui se manifeste surtout dans le développement de la personnification et de l'allégorie. Que la poésie d'école et l'enseignement scolaire, où la rhétorique prenait une si grande place, aient été pour beaucoup dans le développement du style, c'est aussi indubitable; voyez p. ex. certaines répétitions et la description. Il est aussi digne de remarque que certains procédés, presque inconnus aux chansons de geste, se trouvent déjà dans la littérature religieuse et savante en langue vulgaire qui précède nos romans. On voit p. ex. déjà dans les plus anciens monuments littéraires de nombreuses métaphores, des exemples de l'épizeuxis, de l'arrangement symétrique des synonymes, combiné avec l'anaphore, d'une certaine espèce de distribution; on trouve dans le *Cumpoz* de *Philippe de Thaun*

un grand nombre d'interrogations oratoires, dans le *Ver del juïse* l'apostrophe à une idée abstraite, etc.

Enfin, le langage imagé de la Bible n'a pas été sans laisser des traces dans la création du style des romans. C'est surtout sensible chez *Gautier*.[1] — D'ailleurs, il est caractéristique de la légèrete avec laquelle nos poètes courtois jugent convenable de traiter les thèmes religieux, que *Chrétien* applique à une scène amoureuse de nature assez réaliste une des plus belles comparaisons des Psaumes de David.[2]

Avant de finir cet exposé, il faut traiter sommairement deux questions encore. L'une est celle de *Philomena*. M. de Boer, l'éditeur de ce poème, a démontré que le style en est absolument identique à celui des romans authentiques de *Chrétien*, et c'est un fait que nous aussi nous avons constaté bien des fois au cours de notre étude. Nous avons déjà allégué les raisons pour lesquelles, malgré cela et malgré d'autres arguments fournis par M. de Boer, nous avons cru plus prudent de ne pas regarder la paternité de *Chrétien* comme absolument sûre. La plupart des rapprochements faits par M. de B.[3] entre le style de *Philomena* et celui des romans authentiques de *Chrétien*, comprennent d'ailleurs des lieux communs qu'on retrouve dans tant d'autres poèmes, comme on pourra bien s'en convaincre en lisant notre étude précédente: les seuls traits qui nous paraissent d'une certaine importance, sont «la concurrence que Nature fait à Dieu comme créatrice d'être vivants», ce qui rappelle de très près un passage d'*Yvain*[4], le dédoublement du poète qui discute avec lui-même ou avec un personnage fictif en forme d'interrogations et de répliques[5], l'emploi fréquent de l'anadiplosis en forme interrogative et dans le discours direct et dans le récit même[6], et le goût pour l'annomination.[7] Nous ajouterons encore les faits que l'espèce d'épizeuxis qui est si fréquente chez *Chrétien*, se trouve deux fois dans

1. Voir les chapitres sur la métaphore et la comparaison.

2. Erec 2081 ss. Cp. aussi l'allusion à Adam et Ève Cl. 5239. — Rappelons aussi le grand rôle que joue la versification dans l'emploi de certaines figures de rhétorique.

3. P. XLIX ss. 4. Chef 2, cp. ici p. 127, n. 1. 5. Ch. 9, 10, cp. ici p. 159. 6. Ch. 11, cp. ici p. 27. 7. Ch. 11, cp. ici p. 37.



notre poème[1], que la polyptote est fréquente[2], qu'on trouve deux fois la distribution réitérée[3], et qu'il y a une allusion à Tristan comme dans *Erec* et dans *Cligés*.[4] Il y a donc des raisons stylistiques assez fortes pour l'attribution de ce poème à *Chrétien*, mais elles ne sont pas absolument concluantes, puisqu'on peut bien avoir affaire à un imitateur habile. — Si l'on admet que *Philomena* est vraiment l'œuvre de *Chrétien*, il faut le placer après *Erec* et non avant, comme le fait M. de B.[5] Il y a pour une telle chronologie des raisons qui nous semblent absolument probantes. C'est, dans *Philomena*, la rareté des anaphores traditionnelles de «maint», de «tant» et de «cil», qui remplissent *Erec* mais qui sont peu nombreuses dans les romans plus récents de *Chrétien*; c'est l'emploi fréquent, et dans le discours direct et dans le récit même, de l'anadiplosis en forme interrogative, dont, pour *Erec*, il n'y a qu'un seul exemple dans le discours direct et aucun dans le récit; c'est le caractère original de l'interrogation oratoire dans le récit, tandis qu'*Erec* ne présente que des lieux communs; c'est le dédoublement du poète qui discute avec lui-même ou avec un personnage fictif, procédé inconnu à *Erec* mais qui se trouve dans *Cligés*; c'est enfin l'existence de certaines images amoureuses et de certaines fortes antithèses que *Chrétien* n'emploie pas encore dans *Erec*.

L'autre question est celle des rapports stylistiques entre les romans de *Gautier* et ceux de *Chrétien*.[6] A plusieurs égards, nous avons constaté chez les deux poètes certaines analogies frappantes, que nous résumerons ici. C'est, dans *Eracle* et dans *Cligés*, l'emploi métaphorique de «tour» et de «forterece» et celui de termes de jeu d'échecs, dans les deux cas au sens érotique.[7]

1. Et non pas une, comme le dit M. de B., cp. ici p. 32. 2 Cp. p. 34. 3. Cp. p. 99. 4. 175.

5. M. Wilmotte regarde aussi *Erec* comme antérieur à *Philomena*, voir *Romania*, 1914, p. 116, note.

6. M. Wilmotte a traité la même question dans son «Évolution», mais le compte-rendu de M. Jeanroy dans la *Romania*, XXXIII, ne peut me donner une idée exacte du caractère des rapprochements stylistiques qu'il y a faits.

7. Cp. p. 71 et p. 80. Plus tard, les termes du jeu d'échecs sont souvent employés comme des métaphores — les termes «mater» et «mat» sont déjà courants — mais nulle part je n'ai trouvé d'exemple où ils soient appliqués aux choses de l'amour. Voir Strohmeyer, Das Schachspiel im altfranzösischen, dans Abhandlungen Tobler, Halle, 1895, p. 395 ss.

C'est la métaphore de «rendre ciere usure» et d'autres analogues dans *Ille* et dans plusieurs romans de *Chrétien*[1], celles de «vilains jeux», de «felons jeux», etc. dans *Ille* et dans *Yvain*[2]; c'est la comparaison de l'amour à la bûche fumante dans *Eracle* et dans *Yvain*[3], et celle de la colère à «un tison» ou à «brese» dans *Ille* et dans *Yvain*.[4] Nous n'insisterons pas sur les autres analogies dans l'emploi des métaphores et des comparaisons: on y pourrait cependant noter bien des ressemblances, et pour les domaines auxquels elles sont empruntées, et pour la forme qu'elles ont revêtue. En revanche, nous rappellerons la distribution analogue de pronoms: «cil et cil», «cil et cist»[5], etc., la richesse de la polyptote chez *Gautier* et dans la plupart des romans de *Chrétien* (*Cligés* surtout)[6], les personnifications hardies et de nature ressemblante[7], les premières traces de l'allégorie dans *Ille* et dans *Yvain*[8], et, dans les mêmes romans, les sentences sur la décadence de l'amour.[9] Il faut reconnaître que plusieurs de ces analogies sont assez remarquables et qu'elles ne comprennent guère de lieux communs. Si l'on prend encore en considération les ressemblances que certains romans de *Gautier* et de *Chrétien* présentent à d'autres égards, et le fait que, pendant un certain temps, les deux poètes ont été favorisés par la même protectrice, Marie, comtesse de Champagne, de sorte qu'ils pouvaient bien se connaître personnellement[10], on est porté à supposer une influence d'un côté ou de l'autre ou bien une influence réciproque. Malheureusement, les analogies stylistiques ne sont pas de nature à nous dire de quel côté il faut plutôt chercher l'originalité. On remarquera qu'elles se trouvent particulièrement dans *Eracle* et dans *Cligés*, d'une part, dans *Ille* et dans *Yvain*, de l'autre. Selon la chronologie généralement admise, *Cligés* serait postérieur à *Eracle*[11], *Yvain* à *Ille*, et ce serait donc à *Gautier* surtout que reviendrait l'honneur d'avoir été imité par son contemporain.

1. Cp. p. 72 et Grosse, p. 130 s.
2. Cp. p. 79.
3. Cp. p. 114. 4. Cp. p. 113. 5. Cp. p. 100, note.
6. Cp. p. 34. 7. Cp. p. 132 s. 8. Cp. p. 137.
9. Voir I. 1227-1305, 3915-30, Yv. 18-28, 2729-39.
10. Cp. Förster, Glossaire, p. 12* s., 35* ss.
11. M. Förster, ib. 38*, croit plutôt à la chronologie *Cligés-Eracle* mais ne veut rien affirmer.

TABLE DES MATIÈRES



I bokhandeln har förut utkommit:

Nyman, W., Étude sur les adjectifs, les participes et les nombres ordinaux substantivés en vieux provençal. 1907. 2 kr.

La **plainte** d'amour, Poème anglo-normand. Publié pour la première fois par *J. Vising.* 1—2. 1905—07. 1 kr. 50 öre.

Vising J., Om språkskönhet. 1897. 1 kr.

—, Den fransk-klassiska stilens uppkomst. 1898. 75 öre.

—, Franska språket i England. 1—3. 1900—02. 2 kr. 25 öre.

—, Studier i den franska romanen om Horn. 1—2. 1903—05. 1 kr. 50 öre.

GÖTEBORG
ELANDERS BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG
1916